GESCHICHTE DER INSTRUMENTALMUSIK IM XVI. JAHRHUNDERT: MIT ABBILDUNGEN...

Wilhelm Joseph von Wasielewski




STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department

30

GESCHICHTE

DER

INSTRUMENTALMUSIK

IM

XVI. JAHRHUNDERT.

MIT ABBILDUNGEN VON INSTRUMENTEN UND MUSIKBEILAGEN

VON

W. J. v. WASIELEWSKI.

Berlin, 1878.
VERLAG VON J. GUTTENTAG (D. COLLIN).

GESCHICHTE

DER

INSTRUMENTALMUSIK

IM

XVI. JAHRHUNDERT.

MIT ABBILDUNGEN VON INSTRUMENTEN UND MUSIKBEILAGEN.

VON

W. J. v. WASIELEWSKI.

BERLIN, 1878.
VERLAG VON J. GUTTENTAG (D. COLLIN).

SEINEM FREUNDE

DR. OTTO SEEMANN

ZUGEEIGNET.

Wie sehr die musikhistorische Forschung in einzelnen Zweigen noch der Förderung bedarf, ehe mit vollständigem Gelingen die erschöpfende Darstellung einer Geschichte der Tonkunst unternommen werden kann, ist allgemein anerkannt. Besonders wichtig erscheint es gegenwärtig, nachdem seit etwa einem Menschenalter das Studium der älteren Vokalmusik in einer für das kunstgeschichtliche Wissen reich ergiebigen Weise cultivirt worden ist, auch das Gebiet der gleichzeitigen, bisher weniger beachteten Instrumentalmusik einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen. Zwar sind in Betreff derselben schon mannichfache werthvolle Fakta zu Tage gefördert und zum Theil auch bereits in den vorhandenen musikgeschichtlichen Werken [1]) abgehandelt worden. Allein es fehlt noch an einer zusammenhängenden Darstellung dieser, für die moderne Tonkunst so belangreichen Materie, mit besonderer Beziehung auf die genetische Entwickelung der Instrumentalcomposition, ganz abgesehen davon, dass einige, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörende, für die Geschichte der Musik bedeutsame Tonwerke, bisher von keiner Seite Berücksichtigung gefunden haben.

Dieser Mangel hat Veranlassung zu der gegenwärtigen Arbeit gegeben. Der darin enthaltene Stoff ist in vier, formell von ein-

---

1) Als solche sind hier insbesondere zu nennen: C. v. Winterfeld's „Johannes Gabrieli und seine Zeit", A. Reissmann's Allgemeine Musikgeschichte so wie die unvollendet gebliebene Geschichte der Musik von Ambros.

ander geschiedene Abschnitte gefasst worden. Zunächst sind, nach Vorausschickung einer, das 15. Jahrhundert betreffenden Einleitung, die Tonwerkzeuge des 15. und 16. Jahrhunderts, unter Hinzufügung der entsprechenden Abbildungen, hinsichtlich ihrer Beschaffenheit, Einrichtung und Leistungsfähigkeit erläutert. Hieran schliessen sich Mittheilungen und Betrachtungen über den praktischen Musikbetrieb, so weit derselbe für uns noch erkennbar ist. Die beiden letzten Abschnitte sind einer Beleuchtung der Instrumentalcompositionen jenes Zeitraumes in ihren verschiedenen Richtungen gewidmet. Endlich ist dem Ganzen als Anhang eine beträchtliche Anzahl von Tonsätzen zur Ergänzung des Textes hinzugefügt.

Diese Compositionen gewähren uns nur einen theilweisen Einblick in die Instrumentalpraxis des 16. Jahrhunderts. Wir besitzen aus demselben zwar eine ziemlich grosse Menge von Lautensätzen und Tonstücken für Tasteninstrumente; aber die Zahl der für Streich- oder Blasinstrumente bestimmten Originalcompositionen ist verhältnissmässig gering, und überdies in den meisten Fällen ohne Angabe der dabei etwa zu verwendenden Tonwerkzeuge, so dass es schwer hält, sich über die Verwerthung der letzteren eine durchaus klare Anschauung im Sinne der späteren Instrumentirungskunst zu bilden. Um so nothwendiger erschien es daher, sämmtliche Tonwerkzeuge jener Epoche an der Hand der maassgebenden Musikschriftsteller genau zu besprechen, damit dem Leser möglichst viele Haltpunkte zu Gebote stehen, von denen aus Schlüsse auf die Verwendbarkeit und etwaige Benutzung der ehedem üblichen Instrumente im Solo- und Ensemblespiel gezogen werden können. Die Orgel ist hierbei, wie ich ausdrücklich bemerke, unberücksichtigt geblieben, nicht nur, weil bereits Spezialarbeiten über den Organismus und die historische Entwickelung des Baues derselben vorhanden sind, sondern auch, weil ich den besonderen Zweck verfolge, über die eigentlichen Haus- und Orchesterinstrumente jener Zeit Aufschluss zu geben.

Dagegen ist die Orgelcomposition in den Bereich meiner Darstellung hineingezogen worden, insofern dieselbe für die Entwickelung des Instrumentalsatzes in Frage kommt.

Die Materialien zu meiner Arbeit sind den Bibliotheken zu Berlin, Bonn, Leipzig, München, Wien, Bologna, Paris und Brüssel entnommen. Gern ergreife ich die Gelegenheit, allen den Männern, welche mir hierbei ihre wohlwollende Unterstützung zu Theil werden liessen, an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank auszusprechen.

Schliesslich sei bemerkt, dass ich beabsichtige, den gegenwärtigen Blättern weiterhin in einem zweiten Bande die Geschichte der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert folgen zu lassen.

Bonn, im Mai 1878.

W. J. v. Wasielewski.

Inhalt.

Einleitung.

Ein Vergleich zwischen der instrumentalen und vokalen Literatur des 16. Jahrhunderts fällt quantitativ wie qualitativ unbedingt zu Gunsten der letzteren aus. Werfen wir einen Blick auf die vorhandenen Compositionsverzeichnisse der Tonsetzer jener Periode, so finden wir, dass die Zahl der in denselben aufgeführten Instrumentalwerke auffallend klein gegen die grosse Masse der Vokalcompositionen ist. Diese Thatsache beruht keineswegs auf einem Zufall. Sie erklärt sich einfach daraus, dass man, zunächst angezogen durch das edelste, von der Natur gespendete Musikorgan der menschlichen Stimme, Gesang und Vokalsatz überwiegend bevorzugte. Während Männer wie Beethoven und Haydn, anderer hervorragender Tonsetzer der Neuzeit nicht zu gedenken, Zeit und Kräfte hauptsächlich der instrumentalen Kunst widmeten, cultivirten die tonangebenden Meister des 16. Jahrhunderts zumeist nur die Vokalcomposition, — eine Richtung, welche zum Theil durch die musikalischen Bedürfnisse der Kirche mitbestimmt wurde. Der instrumentalen Produktion war damit eine untergeordnete Stellung zugewiesen. Wenig beachtet und gepflegt, konnte sie vorläufig zu keiner hervorragenden Entfaltung gelangen. Und ebenso wie sie numerisch nicht gleichen Schritt mit der Schwesterkunst hielt, so blieb sie gegen dieselbe auch in Betreff ihrer geistigen Beschaffenheit zurück.

Die ältesten, bis auf unsere Zeit gekommenen Instrumentalsätze gehören dem 15. Jahrhundert an. Sie bestehen aus Tänzen und verschiedenartigen Tonstücken freier Erfindung. Dieselben sind von kunstgeschichtlicher Bedeutung, insbesondere, weil aus ihnen mit Sicherheit zu entnehmen ist, dass die mehrstimmige kontrapunktische Bildweise auch auf instrumentalem Gebiete bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts im Gange war; hierauf

beruht aber auch hauptsächlich das Interesse an diesen Musiksätzen; denn so wichtig sie immerhin als nothwendige Vorstufen für die spätere produktive Thätigkeit im Bereiche des Instrumentalen erscheinen mögen, für den künstlerischen Genuss sind sie völlig unergiebig. Wir verweisen auf die von Seite 44—77 in den Musikbeilagen der „Monatshefte für Musikgeschichte"[1]) mitgetheilten, aus dem 15. Jahrhundert herrührenden Instrumentalcompositionen, welche zweien, in den königl. Bibliotheken zu Berlin und München befindlichen handschriftlichen Sammlungen entnommen sind[2]).

Dass wir es hier mit Tanzweisen zu thun haben, ergiebt sich, wie schon von R. Eitner dargethan, aus den Ueberschriften der betreffenden Compositionen, insofern das Wort „Schwanz" dabei vorkommt. Im Mittelalter ist „swanz" ein ganz alltäglicher Ausdruck für Tanz[3]). So bedeutet z. B. „pawir schwantz" Bauerntanz, „fochsschwantcz" Fuchstanz u. s. w. Welche Bewandtniss es etwa mit den seltsamen Ueberschriften „Kranchschnabil" und „Katzenpfote" hat, ist noch nicht aufgeklärt.

Die theilweise complicirte und unstät wechselnde Rhythmik dieser mehrstimmig behandelten Tonsätze, lässt es übrigens doch einigermaassen fraglich erscheinen, ob sie in dieser Gestalt gerade ausschliesslich zum Tanz benutzt worden sind. Vielleicht handelt es sich um Compositionen nach Art der späteren Tanzlieder, deren Texte hier nicht mitgetheilt sind; vielleicht auch sind es nur mehrstimmige Bearbeitungen von Tanzmelodien für den ausschliesslich instrumentalen Gebrauch. Wie dem nun immer sei, offenbar waren die Autoren dieser Musikstücke keine sonderlichen Künstler. Der Gesammtwirkung nach sind die fraglichen Tonsätze mehr oder minder unerquicklich, ja ungeniessbar. Dasselbe darf von

1) Wesentliche Verdienste hat sich der Herausgeber der „Monatshefte für Musikgeschichte", Rob. Eitner, um die musikhistorische Forschung mit specieller Beziehung auf die Instrumentalcomposition des 15. u. 16. Jahrh. erworben. Man sehe die dahingehörigen, in diesem periodischen Blatte mitgetheilten zahlreichen Instrumentalsätze der beiden genannten Jahrhunderte.

2) Die ursprüngliche Heimath der Berliner Sammlung dürfte Schlesien sein. Wenigstens deutet der in derselben vorkommende Ausdruck swatheo (swateo) Martina darauf hin. Swâth, svanth, heisst heilig, swatheo Martina mithin hl. Martina.

3) „einherswanzen" ist so viel wie tänzelnd einhergehen. Vergl. Mittelhochd. Handwörterbuch von Lexer II, 1337 ff. In Schwaben ist heute noch der Name „Kuhschwanz" für einen gewissen Bauerntanz üblich.

den, mit „Walteri de salice“, „Pillais“ (Pillois, Pulloys) „Rubinus“, „Berbigant“ und „Pauli de broda“ überschriebenen Tonstücken gelten.

Genussspendend ist auch keineswegs der dreistimmige, S. 16—19 der Musikbeilagen vorgenannter „Monatshefte für Musikgeschichte“ mitgetheilte Tonsatz, obwohl zugegeben werden darf, dass derselbe trotz seiner trockenen, nüchternen Beschaffenheit doch hinsichtlich der Stimmenführung schon ein geklärteres Gestaltungsvermögen erkennen lässt, wie die anderen bereits erwähnten Arbeiten.

Uebrigens sieht dieses, Ockeghem zugeschriebene Musikstück einer Vokalcomposition in jeder Hinsicht so ähnlich, wie ein Ei dem andern. Es zeigt schlagend, wie sehr die Instrumentalcomposition jener Epoche sich an den Vokalsatz anlehnte. Man darf behaupten, dass es sich bei der ersteren kaum um mehr, als um eine Nachahmung der letzteren handelte, ohne doch deren künstlerische Wirkung zu erreichen.

Fragen wir nun, worin diese Wirkung wesentlich mitberuht, so lautet die Antwort: in der begeistigenden Kraft des Wortes, dessen tiefgehende Bedeutung um so schwerer wiegt, je mehr von ihm, wie in der geistlichen Musik, Herz und Gemüth ergriffen und bewegt wird. Die Instrumentalmusik muss dieses intensive Medium des Wortes gänzlich entbehren. Sie hat als Kunst der reinen Phantasie ausschliesslich durch sich selbst zu wirken, einen abstrakt idealen Toninhalt in selbstständig und eigenartig gebildeter Form zu offenbaren. Diese Forderung war unerfüllbar, so lange es sich um nichts anderes, als um eine Nachahmung der Vokalmusik handelte, die auf wesentlich anderen Voraussetzungen basirt; denn in ihr werden Formgebung und Tongehalt, wenn auch nicht unbedingt, so doch in hohem Grade durch das Wort bestimmt. Das eigentliche, specifische Wesen der Instrumentalcomposition konnte sich mithin erst manifestiren, nachdem dieselbe mehr und mehr von den maassgebenden Einflüssen des Vokalen befreit, und zu eigenem, selbstthätigem Leben erweckt worden war. Um so langsamer musste sich diese Wandelung vollziehen, je mehr man von jeher an das musikalische Denken und Gestalten in Verbindung mit dem Worte gewöhnt war. Und so erscheint denn thatsächlich der Instrumentalsatz noch bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein in geistiger Beziehung mehrentheils unfrei

und in bemerkenswerther Abhängigkeit von der Gesangscomposition. Hieraus erklärt sich zur Hauptsache auch der unbefriedigende Eindruck der alten Instrumentalcomposition freier Erfindung: für den Mangel jener reizvollen Wirkung, welche das gesungene, deklamatorisch belebte Wort erzeugt, vermochte sie noch nicht durch einen individuellen tondichterischen Gehalt zu entschädigen, ganz abgesehen davon, dass die Tonwerkzeuge des sinnlich schönen Klangeffektes der menschlichen Stimme entbehren.

Die Bemerkungen, zu denen uns die Instrumentalsätze der beiden vorerwähnten handschriftlichen Sammlungen Anlass gaben, werden des Weiteren auch durch das dem 15. Jahrhundert angehörende Paumann'sche „Orgelbuch“ [1]) im vollsten Maasse bestätigt. Wir meinen nicht das in demselben enthaltene „Fundamentum organisandi“, welches eben nur eine Reihe von Schulexempeln für Orgelspieler nebst Uebertragungen von Liedern darbietet, sondern die demselben angehängten Präambeln, so wie die mit den Autornamen „Georg de Putenheim“, „Wilhelmus legrant“ und „Paumgartner“ bezeichneten dreistimmigen Tonsätze.

Wie dürftig und unzulänglich nun auch alle diese Erzeugnisse erscheinen mögen, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung ist insofern nicht zu verkennen, als es sich dabei um die frühesten bis jetzt bekannt gewordenen Versuche zu einer selbstständigen instrumentalen Produktion handelt.

Ein besonderes Interesse gewähren sie durch die Einblicke, welches sie in das Wesen der damaligen Instrumentaltechnik gestatten. Dieselbe war, wie die angeführten Beispiele zeigen, noch vollständig in den engen Grenzen des Elementaren befangen.

Dies führt uns auf die praktische Musikpflege jener Epoche. Was die Vertreter derselben in Deutschland betrifft, so wissen wir, dass sie sich in den Städten nach Art der Handwerkerinnungen zu sogenannten „Brüderschaften“ vereinigten, um ein geordnetes Wesen unter sich zu schaffen und sich gegen fremde Eingriffe in ihren Erwerb zu schützen. Die älteste derartige Zunft war die St. Nicolaibruderschaft zu Wien, welche sich bereits im Jahre 1288 constituirte, und um die Mitte des folgenden Jahrhunderts zur Wahrung ihrer Interessen den Erbkämmerer Peter

1) Vergl. über dasselbe Chrysander's „Jahrbücher für mus. Wissenschaft“ Bd. 2, S. 66 ff. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1867.

von Eberstorff als Schutzpatron erwählte[1]). Dieser war von 1354—1376 als „Vogt der Musikanten" thätig und schuf als solcher das sogenannte „oberste Spielgrafenamt", welches bis 1782 existirte. Eine ähnliche Vereinigung von Musikern bildete sich, vielleicht nach dem Muster der Wiener „Brüderschaft", in Strassburg. Es war die „bruederschaft der Cronen" unter dem Protectorat der Jungfrau Maria[2]). Ein auf dieselbe bezüglicher Erlass des Strassburger Magistrats vom Jahr 1511, in welchem von den Pflichten und Rechten der zu dieser Gesellschaft gehörenden Leute die Rede ist, lautet:

„Wir Ott Sturm Ritter der meister vnnd der Rat zu Straszburg, tuondt kundt das fur vns vnnd vnnsere fründe di Einvndzwentzig kommen sindt vnnser stat busuner vnnd pfiffer vnnd liessen vor vns fürwenden vnnd sich swaerlich beklagen das wiewol di pfiffer diser Statt Straszburg vnnd vier myle wegs schibwise zuo Ring vmb, ein lobliche bruederschafft haben, genannt die bruederschafft der Cronen, zuo vnnser lieben frowen bruedern, welche bruederschafft mit vil gutter ordnunge vnnd artickelen verbriefft versigelt vnnd ebenlang harbrocht, ouch mit loblichen fryheiten begobt, naemlich von zweyen Cardinaelen Baebstlichen Legaten, vnnd ettwo manichem Bischoff zu Straszburg, biss vff, vnnd durch den Jetzigen vnnsern gnaedigen herren von Straszburg welcher Inen die selbig ouch bestaettiget hett, vnnd naemlich das allen bruedern diser Bruederschaft gegoennt ist, das kein priester Inen das heilig sacrament zu oesterlichen zitten oder Inn Kranckheitten Irs lybs vorhaltten soll, es habe dann eyner annder sachen die Ine daran verhindern etc., veber vnnd wider solchs aller beschee vnnd widerfuere Inen vill Ingriffs vnd verhindernisz von denen so zuo hochzitten, ersten messen, oder lust zuo tantz pfyffen, boeycken, lutten oder hackbretten slahenn vnnd doch mit Inen nit dienen woellen, dardurch Ir bruederschafft vnnd der gottes dienst Inn merglichen abgangk kaem etc. Do were Ir dienstlich demuettig vnd vndertaenig bitt vnd begere durch vns zuouerordnen setzen vnd bestettigen, das den meistern so ye zuo zitten Inn der Bruederschafft sint zuogelossen wurd, allen denen so also offenlich zuo tantze vmb lone dienten, sie weren froemde oder heymsch haben zuo gebietten, Nemlich das erst gebott by eim vierling wachs,

1) Vergl. Ambros' Gesch. d. Musik. Bd. 2, S. 271.

2) Vergl. über die obigen Angaben Aug. Stöber's „Alsatia" Jahrg. 1856—1857.

das ander gebott by eim halben pfunde vnnd das dritt by eim gantzen pfund, sollicher dienst still zuo ston, oder aber mit Inen zuo dienen, vnd welcher also sich sperren vnd nit gehorsam sin wolt, das sie dem selben durch die herren knecht sin seyttenspiel trummen pfiffen oder andere Instrument nemmen vnd vff rechtlich verantwurtten behaltten moechten, doch das sollichs allweg mit bescheydenheyt vnd guotten wortten geschee etc. Wo aber als sich ettwen begibt, das ein guot fründt, oder ein guot gesell dem andern, zuo siner hochzit oder andern freyden, vmb gesellen willen dienen wolt, dem oder denen solt sollichs kein schaden bringen, deszglichen Inn den Pfingsten so die frommen lüte mit Crützen har Ine kommen vnd Ir eygen spiellüt mit Inen bringen, die selben sollen auch deszhalb vnangefochten blyben, Als noch dem wir Meister Rat vnd die Einvndzwentzig solchs alles wie obstat vor vns verhortten vnd darzuo vnser Ratsgesellen den Vesten Ludwig Sturm vnd Caspar Hofemeister ob solche meynunge der billicheit gemaesz sin moecht verordnet vnd die selben vns wider anbrocht das sie beduncken wolt dise der pfiffer vnd busuner anbringen der billicheit vnd zimlicheit glichfoermig, vnd wir vns daruff beradslaget, so haben wir erkannt das es also wie obstot blyben vnd beston sol, doch vns an vnser oberkeit vnuergriffen vnd mit vorbehalt dise ordnunge zuo myndern meren zuo oder von zuo geben oder gantz abzuothuon wie vns beduncken wurt nütze oder not sin, Vnd des zuo warem vrkundt habent wir vnser Stat Insigel thun hencken an diesen brieff der geben ist vff samstag noch vnsers herren fronlichnams tag Als man noch Christi vnsers lieben herren geburt zalt Tusent fünffhundert vnnd Eilff Jore."

Die Thätigkeit dieser, in Städten zu „Brüderschaften" vereinigten Musici bestand, wie schon aus dem so eben mitgetheilten Dokument erhellt, nach Art der späteren Stadtpfeifereien, in dem Aufspielen zum Tanz, in musikalischen Dienstleistungen zur Erhöhung der Tafelfreuden, bei familiären und öffentlichen Festen, so wie bei feierlichen Anlässen mannichfacher Art. So wurde, um nur ein Beispiel anzuführen, das, bei den in Frankfurt a. M. während des 15. Jahrhunderts auf dem Römerplatz abgehaltenen Passionsspielen mitwirkende Personal, „unter dem Klange der Tuben und anderer Instrumente" zur Schaubühne geleitet [1]).

1) S. Gesch. der deutschen Schauspielkunst von Ed. Devrient. Bd. 1, S. 46.

Uebrigens hielten manche Städte schon frühzeitig Spielleute, die an gewissen Tagen und zu bestimmten Stunden öffentlich sich hören lassen mussten. In Basel waren beispielsweise gegen Ende des 14. Jahrhunderts drei Pfeifer verpflichtet, auf dem St. Petersplatz zu musiciren, während man in einem andern Stadttheil wiederum Gelegenheit fand, einen Geiger oder Lautenspieler zu hören [1]).

Dass in gewissen Fällen besondere Bestimmungen bezüglich des erwerbsmässigen Musikbetriebes getroffen wurden, geht aus folgender, zu Mühlhausen im Elsass erlassenen obrigkeitlichen Weisung hervor: „Zu der Hochzyd sol man nicht mer haben danne sechs spylmann dy tencze vnd reigyn machen." In Strassburg durften es zu einer gewissen Zeit nur vier Mann sein, wobei alle fremden Leute ausgeschlossen waren. Es scheint, dass die letztere, zu Gunsten der einheimischen Musici gemachte Beschränkung den im Lande umherziehenden „farenden Lüten" galt, unter denen sich neben Sängern, Taschenspielern, Gaucklern, Possenreissern u. s. w. auch stets Instrumentenspieler befanden. Wenigstens deutet darauf eine aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts herrührende Strassburger Verordnung, in welcher es ausdrücklich heisst: „Es sol deheim Stettemeister noch Ammeister deheinem herolt, trömpettern, pfiffern, orgelern, lutenschlahern, gigern, sprechern, sengern noch keine andere fremden manne noch wibe, wie die genannt sint, von unserre stette wegen nützit geben."

An anderen Orten wurden dagegen die fahrenden Leute gelitten. So z. B. in Constanz, wo der Rath 1444 die Verfügung erliess: „Item es soll ouch der brutgang zu siner hochzit kainen varenden man nit begaben den allain dry oder vier varend man, mit den mag er ze kilchen gan ungeverlich, und nit mit mer" [2]).

Gewiss hatten diese Fahrenden für die Pflege der Instrumentalmusik eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. „Zu ihren Tänzen und Pantomimen [3]) hatten sie seit alter Zeit Flöten-, Lauten- und Paukenbegleitung [4]); hierzu traten allmählig verschiedene Arten

---

1) S. Schubigers „Musikalische Spicilegien" (Berlin, Liepmannssohn, 1876) S. 154.

2) S. Mone's Zeitschrift f. Oberrheinische Geschichte.

3) So berichtet C. Weinhold in „Die deutschen Frauen in dem Mittelalter", (Wien, 1851) S. 358.

4) Für die Pauken war in der mittelhochd. Zeit der Name „bungen" ge-

von Harfen, die Fiedeln, Geigen und mancherlei Blasinstrumente. In der höfischen Zeit ward die Fertigkeit auf folgenden Tonwerkzeugen von ihnen verlangt: Fiedel, Geige, Rotte, Laute (mandura), Flöte, Querpfeife, Rohrpfeife (caramella), Dudelsack, Drehorgel (symphonie, chifonie), Horn, Trompete, Posaune und Trommel [1]). Die deutschen Spielleute scheinen hinter den welschen nicht zurückgestanden zu haben: es werden sogar in Frankreich die deutschen Geiger und die böhmischen Flötenspieler besonders gerühmt und die deutschen Instrumente stunden bei den Provençalen und Lombarden in besonderem Ansehn."

Bevor die „farenden Lüte" in gewissen Länderbezirken zu geordneten zunftartigen Verbänden zusammentraten, galten sie allgemein als zuchtlos vagabondirendes Gesindel. Nach dem Sachsen- und Schwabenspiegel waren sie recht- und ehrlos. Sie hatten weder Heimaths- noch Bürgerrecht, und waren sogar von der Kirchengemeinschaft und also auch von der Theilnahme an dem Sacramente des Abendmahls ausgeschlossen. Wurde ihnen von der Obrigkeit infolge einer erlittenen Ungebühr oder dergleichen Recht zuerkannt, so hatten sie keine andere Genugthuung als die, den Schatten des Gegners schlagen zu dürfen. Die betreffende Bestimmung lautete: „Spillüten vnd allen denen die gut für ere nement .... die git man ainz mannez schatten vor der Sonnen"; und ferner: „vuer in icht laidez tut, daz man in bessern sol, der sol zu ainer vuende sten da dui sunne anschinet vnd sol der spilman .... den schatten an der vuende an den halz slahen" [2]).

Obwohl diese abentheuernden Landstreicher in tiefer Verachtung standen, wussten sie sich doch, wenn auch nicht immer und überall, bei Hohen und Niedrigen, unentbehrlich zu machen, weil sie für Vergnügen und Zeitvertreib zu sorgen verstanden [3]).

---

bräuchlich. Dieses Schlaginstrument wurde merkwürdigerweise auch von Frauen traktirt. Vergl. Birlinger's Wörterbuch z. d. Köln. Chroniken II III 974: „bungen, tympanare. Timpanator eyn bonghener, tympanum eyn bonghe off eyn schelle, timpanistria eyn wyff die op der bonghen speelt." Lexer Handwb. I 383.

1) Die Harfe, Rotte (ein Saiteninstrument, gleichbedeutend mit „Rota") Fidel und Flöte, waren im 11., 12. und 13. Jahrh. bereits in der ganzen gebildeten Welt verbreitet. S. K. Weinhold a. a. O. S. 104 f.

2) Ueber die „farenden Lüte" vergl. die von Aug. Stöber herausgegebene Zeitschrift „Alsatia" (Mühlhausen 1856 — 57), aus welcher die obigen Mittheilungen entlehnt sind.

3) Bei dem 1414 beginnenden Constanzer Concil fanden sich im Gefolge hoher

Wie sehr ihnen dies mitunter selbst da gelingen mochte, wo man es am wenigsten zu vermuthen hatte, beweist die Thatsache, dass es dem Clerus untersagt wurde, die „farenden Lüte“ bei Gastmahlen zu gebrauchen, oder gar an der Ausübung ihres übel berufenen Gewerbes sich zu betheiligen. Denn dass dies vorgekommen war, beweist folgender, von Forkel[1]) mitgetheilter, aus der Braunschweiger Chronik vom Jahre 1203 entnommener Passus: „In dussem Jore geschah ein Wundertrecken by Stendal in dem Dorppe gehrten Ossemer, dor sat de Parner (Pfarrer) des Midweckens in den Pinxsten vnd veddelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donnerschlach, vnde schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen vnde XXIV Lüde tod up dem Tyn.“

Wiederholt wurde im 13. und 14. Jahrhundert auf Synoden und Concilien der vertrauliche Verkehr zwischen Clerikern und Spielleuten zum Gegenstande ernstlicher Berathungen und Strafbestimmungen gemacht[2]).

Um dem Ueberwuchern der „farenden Lüte“ und dem, im Gefolge desselben stehenden Unfug zu steuern, wurden mannichfache Maassregeln ergriffen. So war es z. B. in Worms den Gastwirthen bei Geldstrafe verboten, in ihren Häusern diese Sippschaft verkehren zu lassen. Geschah es dennoch, so waren die Nachtwächter berechtigt, den Eindringlingen die Kleider wegzunehmen.

Bei alledem fanden diese Menschen doch auch wieder gelegentlich hohe Protektoren. Einen solchen besassen sie namentlich in Kaiser Karl IV., der ihnen wohlwollend gesinnt war. Er duldete sie in seiner Umgebung, zeigte sich gegen sie bei Gelegenheit seines Aufenthaltes in Mainz (1355) freigebig, verlich ihnen ein Wappen, und stellte zugleich in einem Musikus Namens „Johannes der Fiedler“ einen sogenannten „Rex omnium histrionum“ — angeblich war es der erste dieser Würde in den deutschen Landen —, an ihre Spitze, welchem zugleich gewisse Privilegien zu-

---

Herren über 500 fahrende Leute, als Pfeifer, Geiger, Sänger, Posaunenbläser, Trompeter u. dergl. ein. Auf dem Basler Concil (1431) wiederholte sich dieselbe Erscheinung. Vergl. Anselm Schubigers „Musikalische Spicilegien“, S. 159 f. In diesem Druckwerk befinden sich S. 137 ff. manche werthvolle Mittheilungen über die mittelalterliche Instrumentalmusik.

1) S. dessen Geschichte der Musik, Bd. 2, S. 721.

2) Vergl. C. Weinhold's „Die deutschen Frauen im Mittelalter“ (Wien, 1851) S. 358 f., wo sich auch detaillirtere Mittheilungen über die Spielleute und Fahrenden finden.

erkannt wurden. Wichtig war es, dass er die Berechtigung hatte, von den ihm Untergebenen Gehorsam zu fordern. Der Erzbischof Adolph von Mainz erneuerte 1385 diese Prärogative, indem er für das Bereich des Erzbisthums den Pfeifer Brachte zum „Künige farender Lüte" machte.

Im Elsässischen wurde den Herren von Rappoltzstein die Oberherrlichkeit über das fahrende Musikantenthum zu Lehen gegeben. Der Belehnte hatte das Recht, in seinem Bezirke Jeden, der dem erwerbsmässigen Musikbetrieb oblag, zu besteuern, eventuell aber Geldstrafen oder auch Confiscation des Instrumentes anzuordnen. Während er so in bequemer Weise seine Einkünfte vermehrte, übertrug er die Ausübung der obrigkeitlichen Ueberwachung seiner Maassnahmen, so wie die Executive in Bestrafungsfällen einem amtlich ernannten Stellvertreter, der den Titel „Pfeifferkönig" führte.

Folgende Urkunde [1]) vom Jahr 1400 giebt über dieses Verhältniss Aufschluss:

„Constitutio Vicarii sive Locum =
tenentis hodie vulgo Pfeiffer-Königs"

„Ich Schmassmann herre zu Rappoltzstein. Tun kund mengelichen mit diesem Briefe, die in ansehent oder horent lesen, nv, oder hernoch. Alss seliger gedechtnusse min lieber herre vnd Vatter selige herr Brune Wielent herre zu Rappoltzstein, das Kunigrich Varender Lüte zwischen hagenawer Vorste vnd der Byrse, dem Ryne vnd der Virst vor Ziten verlichen hett, heintzmann Gerwer dem Pfiffer. Das selbe Kunigrich der genante min herr vnd Vatter selige, vnd sine Altvorderen herren zu Rappoltzstein, yewellen, als lange das, das nieman verdencket, zu einem rechten erbe lehen gehabt hant. Vnd ich vnd min Bruder Vlrich ouch herr zu Rappoltzstein, nv ze Ziten das selbe Lehen ouch zu lehen hant von dem heiligen Römischen Riche. Vnd aber nv der vorgedacht Heintzman Gerwer der Pfiffer mir das selbe Ambacht das Kunigreich Varender Lüten, vffgeben hat, von Krangheit wegen sins libes, das er das mit bewerben, gesuchen noch versorgen mag. (Als das harkommen vnd billich ist). So erkönne ich mich mit diesem mine offenen Briefe für mich, vnd den Egenanten Ulrich minen bruder, Das ich daz selbe Kunigrich Varender Lüte das

1) S. Forkel's Gesch. d. Musik, Bd. 2, S. 751.

Ambacht gelichen habe. Vnd lihe es ouch mit diesem mine offenem briefe, mit willen egenannten heintzman Gerwers des Pfiffer, henselin, mime Pfiffer vnd varenden manne. Also das er das selbe Kunigrich vnd Ambacht, fur basser me sol haben, besizzen, nuzzen, vnd niessen, glicher wise, vnd in aller der mossen, als es sine vorvarenen, des selben Ambachtes von der herschafft wegen von Rappoltzstein genuzzet, vnd genossen hant One alle gevernde. Vnd dar vmb so bitte ich alle Fursten geistliche vnd weltliche, Alle herren Ritter, Knechte, Stette vnd mengelichen den dieser mine brief gezoget wurd, das sie den egenannten henselin mime varenden manne der varenden Lüte Kunig getrieweliche beraden vnd beholffen sigent. Vnd inn schutzzent vnd schirment zu dem selben Ambachte min vnd mins bruders egenant, lehen, zu allem dem, do zu er denne recht habe, von des selben Sins Ambacht, mins lehens, wegen, vnd durch mins gewilligen dienstes willen. Vnd vmb das ich den allen welle das tunt, vnd mich das furkunt iener deste halt wil tunt, waz ich weis das Inen liep vnd dienst. Vnd das zu vrkunde so habe ich Schmassman herre zu Rappoltzstein vorgenannt, min Ingesigel tun häncken an diesen brieff. Der geben wart zu Rappoltzwiler an dem nechsten Cistage noch dem heiligen Ostertage. Do man zalte von Gottes geburte Vierzehen hundert Jare."

Eine Folge der Belehnung der „Herren von Rappoltzstein" mit der Oberhoheit über die „farenden Lüte" im Elsass, war die Vereinigung der letzteren zu einer Brüderschaft, deren Angelegenheiten man zunächst durch mancherlei Verordnungen, später aber durch förmliche Statuten regelte.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bildeten sich auch in der Schweiz ähnliche Genossenschaften von fahrenden Leuten. Zunächst geschah dies zu Uznach, wo die Pfeifer und Geiger der ganzen Umgegend sich zu der Brüderschaft vom hl. Kreuz vereinigten. In der schweizerischen Eidgenossenschaft scheint dies ebenso der Fall gewesen zu sein, da 1430 ein gewisser Ulman Meier von Bremgarten vom Bürgermeister und hohen Rathe der Stadt Zürich zum Könige der fahrenden Leute ernannt wurde [1]).

Trat nun die in Rede stehende Berufsclasse durch Vereinigung zu zunftartigen Verbindungen der bürgerlichen Gesellschaft schon näher, so geschah es noch mehr durch die von Wilhelm I.

1) S. A. Schubiger's „Musikalische Spicilegien", S. 156 f., wo auch die auf die Uznacher Brüderschaft bezügliche Urkunde wörtlich mitgetheilt ist.

von Rappoltzstein betriebene und erreichte Aufnahme derselben in die Kirchengemeinschaft, welche 1480 erfolgte. Indess erachtete es der Bischof von Strassburg doch noch für räthlich, den im Bereiche seiner Diöcese befindlichen Mitgliedern der fraglichen Brüderschaft nur dann die Theilnahme am Abendmahl zu gestatten, wenn sie sich verpflichteten, ihr Handwerk fünf Tage, sowohl vor als nach dem Genusse desselben gänzlich zu suspendiren.

Welch eine sorgsame Regelung die Verhältnisse des „Kunigrichs der varende Lüte" im Elsass weiterhin erfuhren, ist aus den Statuten zu entnehmen [1]), die Eberhard von Rappoltzstein im Jahre 1606, jedenfalls mit Bezugnahme auf eine seither schon bestandene Ordnung erliess.

In den 26 Artikeln derselben waren die Rechte und Pflichten der Spielleute festgestellt. Die Executive lag in den Händen des „Pfeiffergerichtes", welches aus dem König der Zunft, vier Meistern, den „Zwölfern" und dem „Waibel" zusammengesetzt war. Doch stand dem Pfeifferkönig auschliesslich das Recht zu, die Urkunden für neu aufzunehmende Mitglieder auszufertigen und bei vorfallenden Zwistigkeiten innerhalb der Brüderschaft Recht zu sprechen. Er allein wurde auch von dem Schutzherrn ernannt, während die Wahl der übrigen Mitglieder des Pfeiffergerichtes, unter Vorbehalt der schutzherrlichen Bestätigung, durch die gesammte Innung des betreffenden Landesbezirkes erfolgte.

Von besonderem Interesse in den durch Eberhard von Rappoltzstein erlassenen Statuten ist die Bestimmung, dass die in den Städten [2]) dem Musikgewerbe nachgehenden Leute nur zwei Lehrjahre, die auf dem Lande Musicirenden sogar nur ein Lehrjahr nöthig hatten.

Die Institution der musikalischen Brüderschaften beschränkte sich nicht auf Deutschland. In Frankreich bestand sie seit dem Jahre 1330 gleichfalls unter dem Namen „Confrérie de St. Julien des menestriers". Diese Vereinigung war der privilegirten Leitung eines „Rois des menestrieres", später „Roi des Violons" genannt, untergeben [3]).

1) Vergl. August Stöbers „Alsatia" S. 22 ff.

2) Unter diesen dürften wohl nur die kleineren Landstädte zu verstehen sein. Strassburg z. B. traf, wie wir sahen, selbstständig seine Verfügungen in Betreff der im Weichbilde der Stadt lebenden Musici.

3) Ausführlicheres über diese Materie habe ich bereits in meinem Buche „Die Violine und ihre Meister" S. 417 ff. mitgetheilt.

Auch in England existirten um dieselbe Zeit „Musikantenkönige" [1]). Ueber ein den englischen Meistersängern (Minstrels) 1381 ertheiltes Privileg meldet Dr. Plot in seiner Geschichte von Staffordshire: „Dasselbe wurde bei der Einweihung des ersten Königs der Meistersänger vom Herzog von Lancaster, John of Gaunt in dessen Schloss Tutbury verliehen. Unter der Zusammenkunft von Personen, die die Gastfreundschaft der alten Grafen und Herzoge von Lancaster genossen, waren immer eine Menge Musiker. Da oft unter ihnen Streitigkeiten und Beschwerden entstanden, wurde ihnen zur bessern Ordnung ihrer Verhältnisse ein Direktor unter dem Titel eines Königs bestellt. Diesem musikalischen Monarchen wurde folgender Gnaden- oder Freibrief ertheilt [2])."

„Johann, von Gottes Gnaden, König von Castilien und Leon, Herzog von Lancaster, Allen, die diesen unsern Brief sehen oder hören, unsern Gruss. Kund und zu wissen sei, wir haben unserm wohlbeliebten Könige der Meistersänger (Minstrels) zu unserer Ehre in Tutbury, wer es ist oder künftig sein mag, das Recht ertheilt, alle Meistersänger in unserm Dienst und Gebiet zu ergreifen und zu verhaften, welche die ihnen von alten Zeiten zu Tutbury jährlich am Tage von Mariä Himmelfahrt gebührenden Dienste der Meistersängerschaft zu thun sich weigern; und gewähren dem besagten Könige der Meistersänger für seine Zeit Vollmacht, sie verantwortlich zu machen, und sie zu ihren Diensten als Meistersänger, wie ihnen geziemt, und von allen Zeiten her hier gebräuchlich ist, anzuhalten. Zu Zeugniss dessen haben wir diese Urkunde ergehen lassen. Gegeben unter unserm Privatsiegel, auf unserm Schlosse von Tutbury, den 22. August, im 4t Jahr der Regierung des sehr lieben Königs Richard des Zweiten."

Wie diese Verhältnisse etwa in Italien geordnet waren, darüber fehlen bis jetzt leider alle Nachrichten.

Als eine eigenthümliche Erscheinung jener Zeit mag hier noch das, gleichfalls innungsartige Wesen der Hof- und Feldtrompeter und Heerpaucker im Deutschen Reiche erwähnt werden, welches völlig selbstständig und abgesondert von den musikalischen Brü-

1) S. Ambros' Gesch. d. Musik Bd. 2, S. 273.

2) S. Busby's Allgem. Gesch. d. Musik, übersetzt von Michaelis, Leipzig 1821, Bd. 2, S. 374 f.

derschaften bestand, und durch kaiserliche Belehnung der Schutzherrlichkeit des Kurfürsten von Sachsen untergeben war.

Diese Trompeter und Paucker „verrichteten Courirdienste, begleiteten fürstliche Personen auf Reisen und mussten bei jeder Festlichkeit thätig sein, ja jeden Tag zu gewissen Stunden ihre Stücklein ertönen lassen, namentlich als Aufforderung zum Mittagstisch“ [1]).

Vom 15. Jahrhundert ab werden uns schon einzelne Musiker namhaft gemacht, die sich durch ihre instrumentalen Leistungen hervorthaten, so die deutschen Lautenisten Heintz Helt (1413), Hans Meisinger (1447) und Conrad Gerle (1460) [2]). Als Orgelspieler genossen um die Mitte des 15. Jahrhunderts Antonio Scuarcialupo in Florenz und Conrad Paumann [3]) in Nürnberg, der Verfasser des von uns schon citirten Orgelbuches eines ausgebreiteten Rufes. Der letztgenannte Meister verstand sich trotz seiner Blindheit, wie berichtet wird, auf die Behandlung fast sämmtlicher, damals gangbaren Instrumente, insbesondere aber der Laute, Cither, Geige, Flöte und des Krummhornes. Es wird hinzugefügt, seine Leistungen seien so ausgezeichnet gewesen, „dass sein Ruhm sich bis in entfernte Gegenden verbreitete, und dass er von Fürsten, die ihn zu sich einluden, hoch geehrt und reich beschenkt wurde. So z. B. der Kaiser Friederich, der Herzog von Mantua, welcher ihm unter andern ein goldverbrämtes Gewand, ein Kriegsschwerdt mit vergoldetem Gehänge (ein freilich für einen blinden Musiker nicht sehr passendes Angebinde), eine goldene Kette oder Armspange geschenkt hat; dann der Fürst von Ferrara, welcher ihm ebenfalls ein golddurchwirktes Kleid mit andern kleineren Gegenständen zum Geschenk machte. Aber auch der Herzog Albert zu München, an dessen Hofe er verweilte, gab ihm ein jährliches Gehalt von 80 rhein. Gulden für sich, seine Frau und Familie u. s. w.“

Dass Conrad Paumann sich vor vielen Instrumentisten seiner

1) S. Moritz Fürstenau's „Zur Geschichte der Musik und des Theaters“ am kursächs. Hofe. Dresden 1861. S. 197 ff. Vergl. auch die ausführlicheren Mittheilungen, welche A. Reissmann über die Zunft der Trompeter und Paucker in seiner Musikgesch. (Bd. 2, S. 18 f.) unter Anführung der Quellen giebt.

2) Ambros' Gesch. der Musik Bd. 3, S. 427.

3) S. über ihn Näheres in Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft, Bd. 2, S. 66 ff.

Zeit auszeichnete, erscheint nach den obigen Zeugnissen unzweifelhaft. Indessen ist doch jedenfalls seine hochgerühmte Meisterschaft immer nur nach Maassgabe der damaligen Instrumentalpraxis zu beurtheilen, wenn man sich eine annähernd richtige Vorstellung von seinem Können verschaffen will. Diese Praxis war allen Anzeichen nach eine ebenso bescheidene, wie die Leistungsfähigkeit der gleichzeitigen Tonwerkzeuge selbst. Um uns hierüber genauer zu orientiren, erscheint es nothwendig, die letzteren zunächst einer speciellen Betrachtung zu unterziehen.

I. Die Instrumente des 15. und 16. Jahrhunderts.

Zwei Autoren sind es vornehmlich, welche uns über die Instrumente des 15. und 16. Jahrhunderts Aufschluss geben: Sebastian Virdung und Martin Agricola.

Virdung [1]) theilt die Tonwerkzeuge in folgende drei Hauptgeschlechter ab:

„Das erst ist aller der instrument die mit sayten bezogen werden, vnd haisset man alle saitenspiel. Das ander geschlecht ist aller der instrument die man durch den wind Lauten oder Pfeiffen macht. Das drit geschlächt ist aller der instrument, die von den metallen oder andern klingenden materien werden gemacht."

Von diesen drei Geschlechtern zerfällt das erste, nämlich das „saitenspiel" nach Virdung wiederum in vier Unterabtheilungen, die der Autor als „Arten" bezeichnet. Zu der ersten „art" rechnet er folgende Tonwerkzeuge: „Clavicordium", „Virginal", „Clavicimbalum", „Claviciterium" und „Lyra".

„Die ander art der saitenspil die selben haben nit schlüssel" (d. h. Claves oder Tasten). „Aber bünde vnd sunst gewisse zile oder gemercke, do man sicher griff mag haben, Als auff den kören vnd bünden, nach welchen man dieselben auch mag reguliren vnd

1) „Musica getutscht vnd aussgezogen durch Sebastianum Virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auss den noten in die tabulaturen dieser benanten dreyer instrumenten der Orgeln, vnd der Lauten der Flöten transferiren zu lernen kürzlich gemacht." (1511.) Befindlich in der Königl. Bibliothek zu Berlin, wie in der Kais. Hofbiblioth. zu Wien.

beschreiben darauff zu lernen, Als diese instrument haben die hernoch folgen."

Zu dieser „art" gehören: „Lauten", „Gross Geigen" und „Quintern".

„Die drit art der saitenspil die haben auch köre der saiten vnd nach denselben kören mag man sy auch reguliren vnd beschreiben darauff zu lernen, Als die nachfolgenden instrument sind." Hier nennt Virdung: „Harpffen", „Psalterium" und „Hackbrett".

„Die fierd art der saitenspil haben nit bünde, auch nur einen oder zwen köre, oder drey auff daz meiste, vnd nit darüber, dorumb sy nit so eigentlichen zu regulieren vnd zu beschreiben seind darauff zu lernen, Dann daz muss vil mere durch grosse übung vnd durch den verstand des gesangs zu gon dann man das durch regeln beschreiben mag. Darumb ich von denselben instrumenten an dem allerminsten (wenigsten) wird schreiben, dann ich sy auch für onnütze instrumenta achte vnnd halte, als die klainen geigen vnnd das Trumscheyt."

Diese beiden letztgenannten Tonwerkzeuge bilden allein die vierte „art" der „saytenspil".

Virdung geht nun zum zweiten Geschlecht über.

„Des zwaiten geschlechts instrumenta der Musica, ist der lay, welche von den holen roren, vnd durch den wind geplasen werden, der find ich auch zwayerley art sein, Der roren seind etliche, welchen der mensch winds genug mag geben, oder die ein mensch erplasen mag, Etliche aber mag kein mensch erplasen, Zu denselben muss man plaspelge haben. Der ersten art von den holen roren, die der mensch erplasen mag der seind auch zwaierlay, Etliche roren die haben löcher die tut man mit den Fingern auff vnd zu, vnd so vil sy der löcher mer haben, so viel desto besser vnd gewisser mag man sy reguliren. Doch hat selten ain pfeiff über acht löcher. Etlich seind aber nur von dreyen löchern, Etlich von vieren, etlich von fünffen, etlich von sechssen, etlich von siben, etlich von achten."

Hierher gehören nach Virdung: „Schalmay", „Bombart", „Schwegel", „Zwerchpfeiff" und vier Arten „Flöten". Ferner auch „russpfeiff", „krumhorn", „Gemsenhorn", „Zincken", „Platerspiel" und „Krumhörner".

„Die ander art des zwaiten geschlächts ist in den holen roren die nit gelöchert seynd die doch ain mensch erplasen mag welche

aber von denselben zu reguliren seind vnd wie man dorauff lernen werd mügen darvon wil ich hie nit mer sagen."

Virdung rechnet hierzu: „Sackpfeiff", „Busaun", „Felttrumet", „Clareta", und „Thurner Horn".

Nun folgen die orgelartigen Tonwerkzeuge, welche Virdung gleichfalls zum zweiten „geschlächt" der Blasinstrumente rechnet. Er sagt: „Desselben zwaiten geschlächts der roren, ist die ander art von instrumenten, welchen der mensch durch sich selb nitt winds genug mag geben, oder die nyemant erplasen kan, das seind alle die instrumenta, darzu man plaspelg haben muss", nämlich: „Orgel", „Positiv", „Regal" und „Portativ".

An Schlaginstrumenten nennt Virdung: „Ampos vnd Hemmer", „Zymlen vnd Glocken", „Paucken", „Trumeln vnd klein peucklein" [1]).

Endlich sagt er: „Man findet auch sunst noch vil mer dörlicher [2]) instrumenta. Die man auch für Musicalia achtet oder heltet. Als da stett . Trumpeln, Schellen, Jägerhorn, Acherhorn, küschellen. Britschen auff dem Hafen [3]). Auch ander mere, als pfeiflein auss dem federkilen, lockpfeiflein oder fögler, wachtelbainlein [4]), Lerchenpfeiffen, Maisenbainlein [5]), Pfeiffen von strohelmen gemacht, Pfeiffen von den safftigen rinden der böm, von den platern der böm, daz man geplatet haisset, Schwegeln mit dem mund oder mit den lefftzen, in die Hand als in die schlüssel zu pfeiffen, das hültzig gelächter [6]), vnnd ander gleichen vil mere,

1) Die von Virdung ausserdem in Wort und Bild noch aufgeführten, der Vorzeit angehörenden Tonwerkzeuge, mögen hier, als dem Zwecke der gegenwärtigen Blätter nicht entsprechend, unerwähnt bleiben.

2) thörichter.

3) Das Wort „Hafen" wird in Süddeutsschland allgemein 1) für irdener Topf und 2) ebenso für metallener Topf gebraucht. Wahrscheinlich ist bei dem obigen Instrument der letztere gemeint.

4) Wachtelbein oder Wachtelpfeife: „Werden aus Corduan und andern Leder vermittelst einer beinern Röhre von Katzen-, Hasen - oder Storchsbeine gefertiget, von denen Wildrufdrehern in Nürnberg gar sonderlich gemacht und sind fast aller Orten um schlechten (geringen) Preis zu erlangen." Aus dem Prager Forstlexicon. S. auch Birlinger in Frommann's Zeitschrift f. deutsche Mundarten 7, 97. Bildlich in des altdeutsch. Predigers Berthold v. Regensburg Predigten 13. Jahrh. Birl. l. c. 96 ff. In Goethe's Götz von Berlichingen braucht Liebetraut (Akt 2) den Ausdruck Wachtelbein.

5) Gleichbedeutend mit Wachtelbeinpfeife.

6) Das hölzerne Gelächter. Baculi in stramine jacentes symphoniaci, sonst auch Stroh-Fiedel. S. Frisch's Wörterbuch I, 562 b.

Diese instrument alle, wie die genennet seind, oder namen gewinnen möchten, die acht ich alle für göckel spill (Gaukelspiel), Darumb verdreust mich die zu nennen, vil mer zu malen, vnd allermeist zu beschreiben."

Man sieht, Virdung lässt sich trotz seines Unmuthes nicht abhalten, Alles zu nennen, was nur irgend einen Ton von sich giebt. Wenn er schliesslich dabei zu einer sarkastischen Bemerkung sich veranlasst fühlt, so werden wir ihm ohne Weiteres beistimmen. Dagegen dürfen wir bedauern, dass er so sparsam mit seinen Erläuterungen über jene Tonwerkzeuge ist, von denen wir uns einerseits, da sie längst ausser Gebrauch sind, keine deutliche Vorstellung machen können, während sie andererseits doch unser besonderes Interesse erregen, weil es sich um Vorläufer unserer heutigen Orchesterinstrumente handelt. Offenbar waren ihm Zweck und Behandlungsweise mancher wichtigen Arten so wenig geläufig, dass er, wie z. B. bei den Blechinstrumenten, sich einfach mit der Bemerkung abfindet, nichts von ihnen sagen zu wollen. Doppelt willkommen sind daher die von ihm gegebenen Abbildungen, welche in Ermangelung eingehender Beschreibungen, doch wenigstens einen äusseren Haltpunkt für die Kenntniss der damaligen Tonwerkzeuge bieten. Betrachten wir dieselben nun etwas näher.

Das „Clavicordium" zeigt in der von Virdung gegebenen Abbildung eine oblonge Form nach Art des, in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts noch vielfach gebräuchlichen tafelförmigen Clavieres. Doch hat man sich dieses Instrument in sehr verjüngtem Maassstabe und ohne Füsse zu denken. Beim Gebrauch wurde es auf einen Tisch gestellt. Die Breitseite des Clavicordiums, welches in Frankreich und England Manichordion oder Manicorde genannt wurde, hatte eine Ausdehnung von nicht mehr als etwa 70 Centimeter.

Wie Figur A [1]) ersehen lässt, hatte das Clavicordium bei weitem mehr Tasten als Saiten, so dass man im Unklaren darüber ist, wie die letzteren für die ersteren ausreichend gewesen sein können. Diese Anordnung beruhte auf einem eigenthümlichen Mechanismus. Auf den Resonanzboden waren [2]) mehrere kleine Stege in gewissen Abständen aufgeleimt, welche eine Anzahl der Saiten so eintheilten,

1) S. die, diesen Blättern beigegebenen Abbildungen.

2) So stellt Fétis die Sache in seiner „Histoire de Musique" Vol. V p. 201 ff. dar.

dass die zwischen drei Stegen liegenden Abschnitte ein und derselben Saite zwei, ihrer Höhe nach verschiedene Töne ergaben. So konnte denn eine derartig durch Stege unterbrochene Saite für zwei Tasten der Claviatur nutzbar gemacht werden. Es ist hierbei noch zu bemerken, dass die am Ende des Hebelarmes der Tasten angebrachten und aufrechtstehenden Metallzungen, durch welche die Saiten zum Ertönen gebracht wurden, in entsprechender Weise nach verschiedenen Richtungen gebogen waren, um ihren Dienst zu versehen.

Bei dem „Clavicymbalum" (französisch „Clavecin"), dessen Form und Dimensionen nahezu mit dem Clavicordium übereinkamen, war die Mechanik eine völlig andere. Hier wurden die Saiten nicht mittelst Metallstiften angeschlagen, sondern angerissen, und zwar durch ein Stückchen Rabenfeder, welches an der Spitze des auf dem Hebelarm der Taste stehenden Stäbchens seitwärts angebracht war. Schlug man eine Taste nieder, so fasste die aufwärts getriebene und vermöge ihrer Elasticität mit einem mässigen Druck wirkende Rabenfeder die entsprechende Saite, wodurch dieselbe, ähnlich wie es beim Pizzicato der Streichinstrumente geschieht, in Vibration versetzt wurde.

Fétis macht die zutreffende Bemerkung[1]), dass die Besaitung des Clavicymbalum's Fig. B, nach den von Virdung, Agricola[2]) und Ottomar Nachtgall[3]) uns überlieferten Abbildungen eine abnorme sei: die Discantsaiten nehmen den Platz ein, welchen für uns gewohnheitsgemäss die Basssaiten haben, und umgekehrt. Bei der Abbildung des „Claviciteriums" ist dasselbe der Fall. Fétis nimmt an, dass es sich hier um ein Versehen der Zeichner handele.

1) A. a. O.

2) „Musica instrumentalis deutsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, vnd allerley Instrument vnd Seytenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen. Mart. Agricola. Gedruckt zu Wittemberg durch Georgen Rhaw. M.D.XXIX." Zu finden in der Königl. Bibliothek zu Berlin, welche auch die zweite Ausgabe dieses Werkes besitzt. In der Wiener und Leipziger Bibliothek ist nur die erste Ausgabe vorhanden.

3) Nachtgall veröffentlichte unter dem latinisirten Namen Luscinius folgendes Werk: „Musurgia seu praxis Musicae. Illius primo quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio. Argentino duobus Libris absoluta. Ejusdem Ottomari Luscinij, de Concentus polyphoni, id est, ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, Libri totidem Argentorati apud Joannem Schottum anno Christi 1536." (Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna.)

Dies mag richtig sein; denn dass die Spieler auf diesen Instrumenten die Melodie mit der linken, die Basspartie dagegen mit der rechten Hand gespielt haben sollten, hat keine Wahrscheinlichkeit für sich.

Das „Virginal“ Fig. C, ist seiner äusseren Erscheinung nach übereinstimmend mit dem „Clavicymbalum“, nur dass die Besaitung die entgegengesetzte, mithin die übliche Ordnung hat.

Durchaus abweichend von den drei vorstehend betrachteten Arten der Tasteninstrumente war das „Claviciterium“ Fig. D. Seine Struktur erinnert an unser heutiges Pianino. Virdung bemerkt über das damals erst aufgetauchte Claviciterium: „Das ist eben als das virginale[1]), allein es hat ander saiten von den Dörmen der schaffe vnd negel die es harpfen machen, hat auch federkile als das virginale ist neulich erfunden vnd ich hab ir nur eins gesehen.“

Die Anwendung von Darmsaiten auf einem clavierartigen Instrument war ein Experiment, welches sich für die Dauer nicht halten konnte, weil das elastisch nachgiebige animalische Material weit mehr der Verstimmung ausgesetzt ist, wie die consistenteren, den Witterungseinflüssen nicht so zugänglichen Stahl- und Messingsaiten. Das Claviciterium war, obwohl in modificirter Form, noch im 17. Jahrhundert gebräuchlich, in welchem es die Gestalt eines schrankartig aufgerichteten Flügels, ähnlich wie das sogenannte Giraffepianoforte, hatte. Prätorius erwähnt seiner mit wenigen Worten, indem er von ihm sagt: „Ist forne spitzig, gleichwie ein Clavicymbalum, Allein dass das Corpus vnd Sangboden mit den Saiten gantz in die Höhe gerichtet ist: Vnd gibt einen Resonantz, fast der Cithern oder Harffen gleich von sich.“

Aus dieser kurzen Mittheilung scheint hervorzugehn, dass man für das fragliche Instrument den unpraktischen Darmsaitenbezug bis ins 17. Jahrhundert beibehalten hatte.

Um die Klangfähigkeit der clavierartigen Instrumente zu erhöhen, gab man ihnen, wie Virdung berichtet, „gemainiklich drei Saiten auf einen kor“, und machte ausserdem „auch etlich ledig köre darauf, die gar kein schlüssel (Claves) anrüret“. Die tieferen Saiten waren, ausgenommen das Claviciterium, mit „messenen“ (messingenen), die höheren dagegen mit „stehelin saiten“ (Stahl-

1) Hiermit ist jedenfalls gemeint, dass die Einrichtung der Mechanik übereinstimmend mit der des Virginals war.

saiten) bezogen. Auch hatten die Claviere eine Vorrichtung zur Abdämpfung des Tones mit besonderer Rücksicht auf die „Leufflein“ (Passagen). Sie bestand aus „Zötlein von dem Wullentuch, die in die köre der saiten geflochten seyndt, das nympt den saiten das kösseln oder die gröbe onfreuntliche hallung oder thönung, das dieselben nit länger klingen“.

Die Ausdehnung der Claviatur erstreckte sich, obwohl man, wie Virdung besagt, auch bereits „viel never Clavicordia“ im Umfange von vier Octaven kannte, in der Regel von [Notenbeispiel] bis [Notenbeispiel] [1]. Mit Einschluss der, durch Obertasten dargestellten Halbtöne ergab dieser Umfang im Ganzen eine Folge von circa 38 Claves.

Ammerbach giebt in seiner 1571 veröffentlichten „Orgel oder Instrument Tabulatur“ den Umfang der Claviere folgendermaassen an: [Notenbeispiel] bis [Notenbeispiel].

Funfzig Jahre später war, wie aus Prätorius „Syntagma mus.“ hervorgeht, schon allgemein die Claviatur von vier Octaven im Gebrauch.

Zur Aufzeichnung von Tonwerken für die Tasteninstrumente, mit Einschluss der Orgel, bediente man sich in Italien und Frankreich, wie die Drucke dieser Länder zeigen, der in der Vokalmusik seither gebräuchlichen Mansuralnotenschrift. Deutschland machte eine Ausnahme davon. Hier hatte man sich merkwürdigerweise ein eigenes Notirungssystem gebildet, an welchem man bis Ende des 16., in manchen Fällen sogar bis ins 17. Jahrhundert hinein festhielt. Man stellte nämlich die Töne, ihrer alphabetischen Benennung entsprechend, in deutscher Buchstabenschrift

---

1) Nach Fétis Angabe war der Umfang des Clavicordiums [Notenbeispiel] bis [Notenbeispiel] und derjenige des Clavicymbalums [Notenbeispiel] bis [Notenbeispiel]. Dies wären denn unwesentliche Schwankungen.

dar. Diese Notirungsart, Orgel- oder Instrument-Tabulatur genannt, wurde von deutschen Tonsetzern zeitweilig auch auf die Musik für Streich- und Blasinstrumente, und in manchen Fällen sogar bei Niederschrift von Vokalsätzen angewandt.

Ueber Claviatur und Tabulaturschrift giebt Ammerbach in seinem 1571 erschienenen, bereits erwähnten Werk dedaillirte Erklärungen. Er sagt: „Claves Instrumentales sind nichts anders denn die Scala in der Musica, welche anzeigen, wie man im Gesang auff vnd absteigen sol, vnnd werden darumb Claves, das ist, Schlüssel des Gesanges genendt, das dardurch die natur vnnd eigenschafft des Gesanges, gleich wie ein verschlossen gemach, eröffnet wird. Solche theilet man gleichfalls, wie in der Musica, in drey theil, Nemlichen, in Graves sive Maiores, das ist, in grobe, tieffe Claves, Zum andern, in Minores sive Medias, das ist, in mittelmessige, Vnd zum dritten, in acutas, geminatas sive excellentes, das ist, in gar hoche vnnd kleine stimmen. Werden aber dergestalt aus der Scala auff die Tabulatur getragen. Die vntersten Claves im Bass bis zu dem C fa ut, werden durch Versal oder grosse Buchstaben vorzeichnet, Nemlichen also, CDE FGAH, Oder auff ein andere art, durch gemeine Current Buchstaben, mit einer Linien vnterstrichen[1]). Die folgenden öbern Claves, werden gleichfalls wie im Tenor, durch kleine Current Buchstaben vngestrichen geschrieben, als, *h c d e f g a*. Der Tenor vnd Alt, bis zu dem *c* sol fa ut, welches man Clavem signatam nennet, haben von den öbern Clavibus im Bass kein unterscheid, folgends hienauffwarts werden die Claves mit einem strichlein vorzeichnet, also, $\bar{h}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$. Also auch der Discant wird in den vntern Clavibus dem Alt gleich geschrieben, Folgends mit zweyen strichen der gestalt, $\bar{\bar{h}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{a}}$. Vnd sind also kürtzlich zusagen, sieben Buchstaben, als *h c d e f g a*, welche sich viermal repetiren, vnnd anfenglich mit Versalen, nachmals one strich, zum dritten mit strichen, vnd zum vierdten, mit zweyen strichen geschrieben werden.

Nochmals sind auch schwartze Claves, welche fictae oder molles, das ist, weiche, liebliche vnd frembde Claves genennet werden, Darumb, das sie gebraucht werden, wenn man ein frembde stimm in einem Clave singt, die sonst der Scala nach, darinnen

1) Mithin so: $\underline{c}$ $\underline{d}$ $\underline{e}$ $\underline{f}$ $\underline{g}$ $\underline{a}$ $\underline{h}$.

nicht befunden wird, als mi im f faut, fa im e lami, etc. wie denn dieselben gemeiniglichen in Frantzösischen, Welschen, Niederlendischen, sonderlich in Orlandischen vnd Scandellischen Stücken gebraucht, vnd durch ein ♭ rotundum, oder cancellatum vorzeichnet werden. Dieser werden fünffe auff dem Instrument befunden, welche sich auch mit den obgemelten Buchstaben zugleich repetiren, c̨ cis nach dem c, d̨ dis nach dem d, f̨ fis nach dem f, g̨ gis nach dem g, vnd b moll nach dem a. Wie solches aus der Ordnung des Claviers, so hierunden vorzeichnet, klerlich zu ersehen.“

„Folget alhier die Ordenung des gantzen Claviers.“

E F C G D A B H c c̨ d d̨ e f f̨ g g̨ a b h̄ c̄ c̨̄ d̄ d̨̄ ē f̄

f̨̄ ḡ ḡ̨ ā b̄ h̿ c̿ c̨̿ d̿ d̨̿ e̿ f̿ f̨̿ g̿ a̿.

Aus dieser Scala ist zu ersehen, dass die Vorzeichnung eines ♭ (rotundum) mit Ausschluss des noch nicht gebräuchlich war, und dass man sich sonsthin zur Alterirung der Töne nur des Kreuzes (♭ cancellatum genannt) bediente. Die Erhöhung einer Stufe um einen Halbton wurde durch ein dem betreffenden Buchstaben hinzugefügtes Häckchen angezeigt.

Bezüglich der mannichfachen, in der Tabulaturschrift vorkommenden Signaturen berichtet Ammerbach:

„Characteres nennt man etliche Zeichen, die in der Tabulatur, an stadt der Noten vnnd Pausen, dadurch jhre Valores oder geltung anzuzeigen, gebrauchet werden, Vnd ist zu wissen, das die Characteres der Noten allweg vber die Buchstaben gesetzt werden, vnnd anzeigen, wie lange man auff einem jeden Clave halten, oder wie viel man Noten auff einen Schlag bringen sol, Ihre bedeutung ist, wie folget:

ȧ Dieser Punct allein vber einem Buchstaben, bedeut ein Tempus oder Brevem, gilt zween schlege (= 𝅜).

| a Bedeut ein Semibrevem, gilt einen Schlag [1]). (= 𝅝).

⌈ a Bedeut ein Minimam, gilt ein halben Schlag. (= 𝅗𝅥).

1) Der „Schlag“ würde also der ganzen Note, der „halbe Schlag“ der halben Note u. s. w. unseres Vier-Vierteltaktes entsprechen.

Bedeut ein Semiminimam, thun jhr vier einen Schlag. (= 𝅘𝅥).
a

Bedeut ein Fusam, gehen jhr acht auff einen Schlag. (= 𝅘𝅥𝅮).
a

Bedeut ein Semifusam, machen jr sechtzehen einen Schlag.
a
(= 𝅘𝅥𝅯).

Bedeut ein Semisemifusam, thun jhr zwey vnnd dreissig
a
einen Schlag, Sind vngebreuchlich, Aber auff ein Tempus können sie kommen.“ (= 𝅘𝅥𝅰).

„Ferner ist zu mercken, wenn ein Punct neben einem Charaktere befunden wird, legt er allwege der bedeutung des Charakters den halben theil zu, als:

|· Bedeut ein gantzen vnd ein halben Schlag, wenn also noch ein halber darzu kömpt, Nemlich, |· So ist das Tempus voll.“

„Pausen im Gesange sind, wenn eine oder mehr stimmen feiren vnd stillschweigen, werden in der Tabulatur dergestalt vorzeichnet.

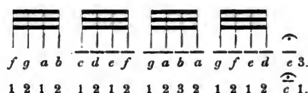
Pausa Brevis in der Tabulatur bedeut zween schlege.
Pausa semibrevis in der Tabulatur bedeut einen schlag.
Pausa minimae gilt einen halben Schlag.
Pausa semiminimae thut ein viertel eines schlags.
Pausa Fusae thut ein halb viertel eines schlags. Vnd also fortan.“

Sehr abweichend war die Fingerapplicatur der Tasteninstrumente von der heutigen, darauf bezüglichen Methodik. Ammerbach lehrt darüber:
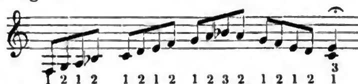
„So ein Gesang ordentlich vnd gleich hienauff steiget, als das folgende Exempel ausweiset, so rürt man den ersten Clavem mit dem förderstеn Finger [1]) dem Zeiger genandt, welcher vorzeichnet wird durch die Ziffer 1, Den andern Clavem aber mit dem Mitlern

1) Die Bezeichnung der Finger an beiden Händen war diese: der Daumen wurde durch eine 0, der „Zeigerfinger“ durch 1, der „Mitlerfinger“ durch 2, der „Goldfinger“ durch 3, und der „Ohr oder kleineste Finger“ durch 4 bezeichnet.

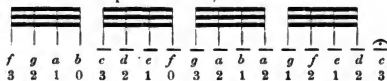
finger, so durch die Ziffer 2 bedeutet wird, Also fortan einen Finger vmb den andern hienauff vmbgewechselt. So aber der Gesang wider herunter gehet, so hebt man im ersten Clave mit dem Goldfinger, welcher mit der Ziffer 3, gezeichnet, wider an, den andern Clavem schlegt man mit dem Mitlern, Den dritten mit dem fördersten Finger, vnnd laufft also fort an mit den zweyen fördersten Fingern, einen vmb den andern herab, als Exempli gratia:



Dieser für die rechte Hand gedachte Lauf lautet in die Notenschrift übertragen:



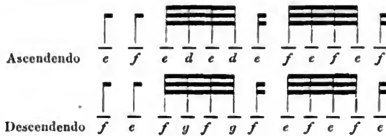
„Wenn aber, so fährt Ammerbach fort, ein Gesang gleicher gestalt, wie das jetzt gesatzte Exempel inn der Rechten Hand, hienauff steiget, geschicht die Application in der Lincken Hand also. Der erste Clavis wird geschlagen mit dem Goldfinger 3, Der ander mit dem Mitlern 2, Der dritte mit dem Zeiger 1, Der vierdte mit dem Daumen, durch ein 0 vorzeichnet, vnd also fort, von dem Goldfinger wider anzufahen. Wenn sich aber der Gesang wider herunter gibt, hebt man mit dem Zeiger an, vnd folget mit dem Mitlern, also einen vmb den andern, bis zu ende der Coloratur. Wie dann aus dem Exempel, welches ich zuvor gesatzt wider hieher repetiren will, zu ersehen ist.
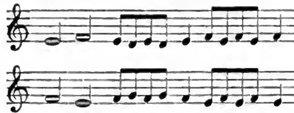


Ammerbach zeigt ausserdem noch eine beträchtliche Zahl von verschiedenen Fingersätzen für die linke und rechte Hand, deren Mittheilung wir indessen unterlassen, weil die obigen Beispiele hinreichend sein dürften, um eine Vorstellung von der damaligen Tastenapplicatur zu geben.

Ueber die „Mordanten" bemerkt Ammerbach: „Mordanten sind, wenn ein Clavis mit dem Nechsten neben jhm gerürt wird,

dienen viel zur zierd vnd liebligkeit des Gesanges, wenn sie recht gebraucht werden. Vnd sind zweyerley art, als im auff vnd absteigen. Erstlich im auffsteigen, als $\bar{e}$ $\bar{f}$ wird das $\bar{e}$ mit dem $\bar{d}$ duplirt, vnd $\bar{f}$ mit dem $\bar{e}$. Im absteigen aber, als $\bar{f}$ $\bar{e}$, wird $\bar{f}$ mit $\bar{g}$ vnd $\bar{e}$ mit $\bar{f}$ duplirt oder doppel geschlagen."



In Noten ausgedrückt ergeben diese Exempel:



In Betreff der Doppelgriffe sagt Ammerbach: „Concordanten, das sind zusamen klingende stimmen, werden auf der Orgel oder Instrument also gegriffen, Nemlich, Tertien werden in beiden Henden mit der Ziffer 1. vnd 3. geschlagen als $\bar{c}$ vnd $\bar{e}$, Item, quarten, quinten vnd sexten mit 1. vnd 4. als $\bar{c}$ vnd $\bar{f}$, $\bar{c}$ vnd $\bar{g}$, $\bar{c}$ vnd $\bar{a}$. Die Septen aber, Octaven, Nonen vnnd Decime mit 4. vnd 0. Das ist, mit dem kleinesten Finger vnd dem Daumen, als $\bar{c}$ vnd $\bar{\bar{h}}$, $\bar{c}$ vnd $\bar{\bar{c}}$, $\bar{c}$ vnd $\bar{\bar{d}}$, $\bar{c}$ vnd $\bar{\bar{e}}$."

Auch über das Stimmen der Tasteninstrumente giebt Agricola eine Anweisung: „Wie man Accordiren, das ist, ein Instrument, Clavicordium, Regal oder Positieff rein stimmen sol. Erstlichen so versuche wie hoch oder nieder durchaus alle stimmen sich erleiden wollen, Als denn so fahe an an dem gelben Clavier (d. h. bei den weissen Tasten) Erstlichen greiff an *F* vnd *f*, mache daraus eine gute Octaff, darnach *f* vnd $\bar{c}$ eine quint, Darnach $\bar{c}$ vom $\bar{g}$ auch ein quint, $\bar{c}$ vom *a* ein tertz, *a* vom $\bar{a}$ eine octaff, $\bar{a}$ vom $\bar{d}$ eine quint, $\bar{d}$ vom *g* eine quint, $\bar{g}$ vom $\bar{e}$ eine tertz, *g* vom $\bar{h}$ eine tertz. Also hernach stimm den Discant erstlich, oder den Bass, wie du wilt, eine gleiche Octaff nach der andern, etc."

„Von den schwartzen Clavibus. *a* vom $\bar{c}$, eine tertia, als ut mi, vnd $\bar{c}$ vom $\bar{d}$, als re fa, $\bar{d}$ vom $\bar{f}$, ut mi, $\bar{e}$ vom $\bar{g}$, ut mi, $\bar{g}$ vom $\bar{b}$, re fa, Darnach zeuch wie oben eine Octaff nach der andern zusammen, Erstlich den Discant nach den mitlern gestimbten Clavibus, vnd hernach den Bass, so ist es recht wol gestimmet.“ Das Geschäft des Stimmens war, wie aus dieser Vorschrift hervorgeht, sehr viel einfacher, als es später infolge Einführung der gleichschwebenden Temperatur wurde.
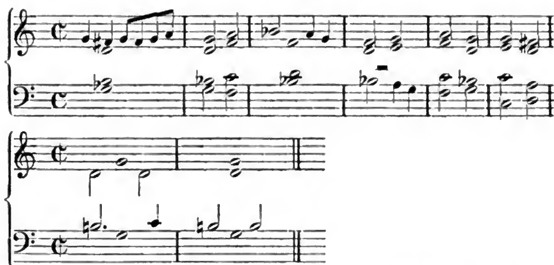
Es sei hier noch bemerkt, dass die von Ammerbach gebrauchte gitterartige Verbindung der Werthzeichen über den Buchstabenreihen

die gewöhnliche war. Aber auch diese Schreibart

findet sich vor, so z. B. in Jacob Paix' „Nitz unnd Gebreuchlich Orgel Tabulaturbuch“, (1583), aus welchem wir der Anschaulichkeit halber ein Beispiel nebst der Uebertragung in die Notenschrift geben [1]).

Ein gutter gar
Newer T. Tantz.
I. P. O.

1) Ueber die deutsche Tabulatur für Tasteninstrumente vergl. Heinr. Bellermann's treffliche Schrift „Der Contrapunkt“, S. 22 ff., in welcher auch Beispiele mitgetheilt sind.



Die „Lyra", Fig. E, welche Virdung gleichfalls zu den „clavirten instrumenten" rechnet, ist nichts anderes, als jenes dürftige Tonwerkzeug, welches man heut zu Tage bisweilen noch in den Händen herumziehender Savoyardenknaben sieht. Ueber den geigenartigen Klangkörper waren vier Saiten gespannt, von denen zwei im Unisono gestimmt wurden und als Basston dienten. Auf den beiden andern konnten mittelst der sogenannten, zur Seite des Halses angebrachten „Schlüssel" oder „Claves" verschiedene Intervalle fixirt werden. Sollte das Instrument erklingen, so brachte man mit der rechten Hand die am hintern Ende des Resonanzkastens befindliche Kurbel und durch diese wiederum eine kreisrunde, mit Geigenharz bestrichene Scheibe in rotirende Bewegung, welche die Saiten infolge der so erzeugten Reibung in Vibration versetzte.

Dass dieses übel klingende und musikalisch offenbar ganz unergiebige Instrument im 16. Jahrhundert irgendwie zu künstlerischen Zwecken benutzt wurde, ist kaum anzunehmen. Höchst wahrscheinlich befand es sich, wie die jetzige Drehorgel, ausschliesslich in den Händen herumziehender Strassenmusikanten. Hierauf deuten auch die wenigen Worte, welche Prätorius über dies Tonwerkzeug, bei Besprechung des im 17. Jahrhundert gebräuchlichen gleichnamigen, aber völlig anderen Instrumentes äussert. Er nennt die „Lyra" Virdungs „Bawern- vnd vmblauffende Weiber Leyre, die mit einem Handgriff herumb gedrehet, vnd mit der linken Hand die Claves tangirt werden".

Was man im 17. Jahrhundert unter der Bezeichnung „Lyra" verstand, wird die weitere Darstellung ergeben.

Unter der zweiten Art der „saitenspil“ ohne „schlüssel“ war die Laute, wie schon die grosse Masse der aus jener Zeit noch vorhandenen Lautenmusik beweist, das beliebteste, weitverbreitetste und gesuchteste Instrument in allen geselligen Cirkeln. Sie hatte für die Hausmusik dieselbe Bedeutung, wie späterhin das Clavier, und diente nicht nur zur Ausführung selbstständiger Musikstücke, sondern auch zur Begleitung des Gesanges. Und sogar bei kirchlichen Musikaufführungen fand sie Verwendung, wie aus einer Mittheilung des Lautenisten Baron (1696—1760) im zweiten Bande von Marpurgs histor. krit. Beiträgen zu entnehmen ist. Dort heisst es: „Der berühmte Cantor Prinz rechnet in seinem satyrischen Componisten (S. 116 Th. II) die Laute unter die Grund- oder Fundamentalinstrumente, weil er wohl gewust, dass sie auch in Kirchen gute Dienste gethan; wie ich denn selbst, ehemals bey der Kirche zu St. Barbera in Bresslau, alte gedruckte Kirchenstücke, die mit Lauten aufgeführet worden, schon lange in Händen gehabt habe.“

Diese Angabe wird durch die Mittheilungen bestätigt, welche uns der Franzose Maugars [1]) über die kirchliche Musik Rom's in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hinterlassen hat. Es heisst in denselben bezüglich Verwendung der Laute bei der Kirchenmusik: „Was die Instrumentalmusik betrifft, so bestand dieselbe

1) Aude Maugars, Prior von St. Pierre Eynac, war nicht nur ein kunstgebildeter Mann, sondern auch ein ausgezeichneter Bass-Violenspieler. Er hielt sich während der Jahre 1638—39 in Rom auf, und veröffentlichte seine Beobachtungen über die dortigen musikalischen Verhältnisse in einer eingehenden, in Briefform gehaltenen Abhandlung unter dem Titel: „Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie, escrite à Rome le premier octobre 1639.“ Ueber seine Leistungen als Bassviolenspieler berichtet Mersenne im Vergleich mit dem damals in hohem Ansehn stehenden Musiker Hottmann: „Personne en France n'égale Maugars et Hottmann, hommes très-habiles dans cet art: ils excellent dans les diminutions et par leurs traits d'archet incomparables de délicatesse et de suavité. Il n'y a rien dans l'harmonie qu'ils ne savent exprimer avec perfection, surtout lorsqu' une autre personne les accompagne sur le clavicorde. Mais le premier exécute seul et à la fois deux, trois ou plusieurs parties sur la basse de viole, avec tant d'ornements et une prestesse de doigts dont il parait si peu se préoccuper, qu'on n'avait rien entendu de pareil auparavant par ceux qui jouaient de la viole ou même de tout autre instrument.“

Den römischen Musikbericht von Maugars habe ich in den Monatsheften für Musikgeschichte in deutscher Uebersetzung vollständig mitgetheilt. S. d. Monatshefte f. Musikgesch. Jahrg. X, Nr. 1 u. 11.

aus einer Orgel, einem grossen Clavier (grand Clavessin), einer Lyra, zwei oder drei Violinen und zwei oder drei grossen Lauten (Archiluths). Bald erklang eine Violine allein mit der Orgel und dann antwortete eine andere: ein ander Mal spielten alle drei zusammen verschiedene Partien, und dann fingen wieder alle Instrumente im tutti an. Bald variirte eine Laute über zehn oder zwölf Motive, von denen jedes 5 oder 6 Takte lang war, auf tausendfache Weise; sodann spielte eine andere ebendasselbe obwohl auf abweichende Art." An einer andern Stelle seiner Schrift erzählt Maugars: „In den Antiphonien (Antiennes) [1]) machten sie noch treffliche Symphonien, mit einer, zwei oder drei Violinen und Orgel so wie einigen Lauten, indem sie gewisse Weisen im Tanzrythmus [2]) (certains airs de mesure de ballet), die einen den andern antwortend, spielten."

Die Laute, Fig. F, stellt man sich am Besten als vervollkommnete Guitarre vor, da Einrichtung und Behandlungsweise des letzteren Instrumentes genau wie bei dem ersteren sind. Nur betreffs der Klangfähigkeit stand die Laute eine, vielleicht sogar einige Stufen über der Guitarre. Dieser Umstand gründete sich nicht allein darin, dass sie mit Ausschluss der höchsten oder auch der beiden höchsten Saiten doppelchörig, also ähnlich wie das Clavier bezogen war, sondern dass ihr, an der Rückseite kürbisförmig ausgebauchter Resonanzkasten räumlich ausgedehnter war, als jener der Guitarre.

In der Benennung der einzelnen Theile dieses seit dem vorigen Jahrhundert aus der Musikpraxis völlig verschwundenen Instrumentes herrschte keine Einigkeit. So wurden z. B. häufig die Bezeichnungen Hals und Kragen für gleichbedeutend gebraucht. Prätorius versuchte hierin Bestimmtes festzustellen. In seinem Syntagma mus. sagt er: „Ob auch wol ein jedes Theil an der Lauten, von dem einen also, vom andern anders genennet vnd aussgesprochen wird: So lass ich mir doch dieses zum besten gefallen:

---

1) Antienne ist gleichbedeutend mit Antiphon, wie aus dem „Dictionnaire de l'academie française" hervorgeht. Dort heisst es: „Antiphonier. L'ivre d'Eglise, où les Antiennes sont notées avec des notes de plain-chant."

2) Man sieht, dass die profane Musik bis zu einem gewissen Grade in die Kirche eingedrungen war, wenn auch nicht, wie Forkel es in seiner Gesch. der Musik thut, angenommen werden kann, dass während des Gottesdienstes pure Tänze auf der Orgel gespielt wurden.

Dass nemlich der unterste runde, oder Bauch, das Corpus, der oberste = oder Sangbodem das Tach, do die Bünde vfliegen, oben der Griff, vnten der Halss, do die Wörbel drinn gehen der Kragen, der lange Kragen, welcher newlich darzu erfunden worden, der Theorbenkragen oder Theorbenhalss genennet wird."

Der „Bauch" oder das „Corpus" der Laute war mehr oder minder gewölbt. Aus Baron's „Untersuchung des Instruments der Lauten" (Nürnberg 1727), ist zu ersehen, dass denjenigen Instrumenten, deren „Corpora länglicht, flach und breit = spänicht gearbeitet waren" gemeiniglich der Vorzug vor den, nach der „ältesten Art apfelrund" geformten, also starkgewölbten gegeben wurde. Die Resonanzdecke war, wie bei den Streichinstrumenten, stets von Tannenholz, der hintere gewölbte Theil des Instrumentes dagegen aus Ahorn oder anderen Holzarten, mitunter auch aus dünnen Elfenbeinspähnen gefertigt.

Zu den ältesten und zugleich berühmtesten Lautenfabrikanten, deren Namen man kennt, gehörten nach demselben Autor: Laux (Lucas) Mahler, angeblich ums Jahr 1415 in Bologna sesshaft, und Marx Unverdorben in Venedig. Als dem 16. und 17. Jahrhundert angehörend, wird eine Familie Tieffenbrucker genannt, die sich mit besonderem Geschick dem Lautenbau, jedoch nicht in Deutschland, ihrem Vaterlande, sondern in Italien widmete, wohin sich damals vorzugsweise begabte Arbeiter dieser Klasse gewandt zu haben scheinen. Die Namen von vier Mitgliedern dieser Familie, Magnus, Wendelin, Leonhard und Leopold Tieffenbrucker[1]), sind bis auf unsere Zeit gekommen. Unter vier, in dem Haustheater des Fürsten Lobkowitz zu Eisenberg neuerdings aufgefundenen Lauten befindet sich auch eine, deren Inschrift „Magno Dieffoprukhar a Venetia 1607"[2]) lautet. Dieser seltsame Namen erweist sich offenbar als eine verwälschte Umbildung des vorher genannten Magnus Tieffenbrucker. Weiterhin werden wir noch einem Instrumentenmacher Namens Dieffoprukhar (nach andern Schreibarten auch Duiffoprugcar, Duiffopruggar oder Duiffo-

1) Obige Notizen sind einem 1872 in der Wiener Presse von Ed. Schebeck veröffentlichten Artikel so wie Baron's „Untersuchung der Laute" entnommen.

2) In Bonn befindet sich im Privatbesitz ein wohlerhaltenes Lautenexemplar, mit der Inschrift „Uldrich Duiffoprugar Lutario A. 1521." Das Corpus derselben ist aus Elfenbeinspähnen gebildet. Es wäre also hiermit ein fünftes Mitglied der Familie Tieffenbrucker als Lautenfabrikant constatirt.

prugar), begegnen, der als muthmaasslicher Erfinder unserer heutigen Violine angesehen wird, und wahrscheinlich zu derselben Familie gehörte.

Ausser den vorerwähnten Namen berichtet Baron in seiner „Untersuchung des Instruments der Lauten" noch über eine Anzahl anderer Lautenfabrikanten des 16. und 17. Jahrhunderts, die indess hier übergangen seien, weil es kein Interesse weiter erregen kann, ein möglichst vollständiges Namenregister von Verfertigern eines Instrumentes aufzuführen, welches seit lange schon völlig ausser Gebrauch ist.

Im 15. Jahrhundert hatte die Laute fünf Chöre, vorher sogar, wie Prätorius berichtet, nur vier. Zu Virdungs Zeit war die Besaitung aber schon bis auf sieben Chöre vorgeschritten. Dieser Autor sagt: „Etliche lutinisten dye spylen auff neun saytten, dye haben nur fünff köre (jeder Chor mit Ausnahme des höchsten war eben, wie wir schon sahen, stets doppelchörig), Etlich spylen auff eylff saytten, dye haben sex kore, Ettlich spylen vff[1]) dreytzehen saytten, oder firtzehen, vnnd dye haben siben kore."

Aus praktischen Gründen empfiehlt Virdung die sechschörige Laute mit elf Saiten: „vff neun saytten zu lernen, beduncket mich zu wenig, dreytzehen vnnd fiertzehen haben nitt alle lautten, Darumb rott ich Dir, du nemest an eyn lautte von aynlaff (elf) saytten, die findet man schier allenthalben".

Uebereinstimmend hiermit bemerkt Virdung an einer andern Stelle seines Werks: „Die lutinisten haben gemainlich siben bünde vff d' luten, Mit aynlaf saytten in den siben bünden."

Betreffs Besaitung der Laute bemerkt er: „Der erst (tiefste) kor, wirt der gross prummer genant, vnd von ayner grossen, oder dicken saytten bezogen, Der ander kore der ist der mittler prummer gehayssen, vnnd wirtt auch mit ayner groben, oder dicken saitten bezogen, aber doch etwas clainer dann der erste. Desgleichen wirt auch der drit kor, mit ainer groben saitten bezogen, aber noch ettwas clayner, vnd wirt der clain prummer genant, Dysen dreyen prumern, macht man zu yettlicher (jeder) grossen saitten, noch ein saytte, die mittelmessig ist, vnd zeucht oder stellet dieselben, ir iettliche ein octave vber den prummer,

1) Die Orthographie Virdungs ist häufig wechselnd und keineswegs feststehend. Ich habe mich hier, wie auch bei den weiterhin citirten Autoren, genau an die Originaldrucke gehalten.

dem sie zugesellet wirt. Dann die grossen saitten, wie woll sye grob vnd gross synd. So mag man sye doch, nit so laut oder so starck hören clyngen, in die weite, als die claynen, oder die hohen, Darumb geit man in die octaven zu, das sie den andern gleich gehört werden."

„Den firten kor bezeucht man mitt zweyen mittelmessigen saitten, Der kayne grosser noch clainer auch kayne niderer gestellet noch hocher dann die ander ist. Sunder sie müssen eyn vnisonum, oder eyn gleiche stym haben, vnd denselben fierten kor haisset man, die gross sanck saytt, Der fünfft kor, sol auch also mit zwayen gleichen saitten bezogen werden, Und ist nitt böss das dieselben noch ettwas clayners synd, dann die saytten des fierdten kors, vnnd sollen auch bayde gleiche stymmen haben, denselben fünfften kor, nennet man die clayn sancksaitte."

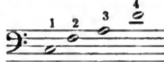
A. fragt nun [1]): „Wie bezeuchet man dann den sexten kore". Se. antwortet: „Mit eyner raynen, guten, gleichen saytten". Diese Saite hiess „Quintsait", — eine Bezeichnung, welche offenbar aus jener Zeit herrührte, in welcher die Laute nur fünf Chöre erst hatte. Später ging diese Bezeichnung gewohnheitsgemäss auf die höchste Violinsaite über, obwohl ohne allen Grund, da die Violine, wie bekannt, nur vier Saiten hat. Die beiden Saiten der drei tiefsten Lautenchöre wurden also in Octaven, diejenigen der beiden folgenden Chöre dagegen im Einklang gestimmt. Der sechste (höchste) „Chor" bestand aus einer einfachen Saite. Auf ihre Güte wurde grosses Gewicht gelegt, da sie hauptsächlich für die melodieführende Stimme, den „Gesang" bestimmt war. Vor allen Dingen musste sie deshalb möglichst rein sein; sie durfte keine Nebentöne hören lassen, wenn man sie leer, d. h. ohne mit der linken Hand einen Griff darauf zu thun, anschlug. Sämmtliche Chöre bestanden aus Darmsaiten. Dass die tieferen derselben schon mit Draht besponnen waren, ist mit ziemlicher Sicherheit zu verneinen, da mit Draht besponnene Saiten erst im Laufe des 17. Jahrhunderts in Gebrauch kamen [2]).

1) Virdung's „Musica getutscht" ist mehrentheils in Gesprächsform gehalten. A. ist der Schüler, Se. (Sebastian) der Lehrer.

2) Jean Rousseau in seinem „Traité de la viole" (Paris 1687) sagt, dass die besponnenen Saiten durch Sainte-Colombe, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. zu Paris lebte, zuerst in Frankreich eingeführt worden seien. Hiernach würde die Angabe Fétis', dass Marin Marais, ein Schüler Saint-Colombe's, Erfinder der besponnenen Saiten gewesen sei, auf einem Irrthum beruhen.

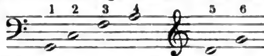
Die von Virdung gebrauchten Namen für die Lautenchöre waren keineswegs feststehend. So braucht Hans Gerle in seiner „Musica und Tabulatur auff die Instrument“ (Nürnberg 1552) folgende Bezeichnungen: „Gross Bumhart“ (gleichbedeutend mit Brummer oder auch Prummer), „Mittel Bumhart“, „Klein Bumhart“, „Mittel sayt“, „Gesang sayt“ und „Quint saydt“.

Die Stimmung der vierchörigen Laute, welche durchweg mit doppelten Saiten bezogen wurde, war nach Prätorius:

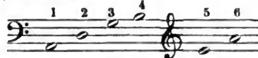


Bei dem fünfchörigen Lautenbezug erscheint erst die höchste Saite (Quintsait), welche eine Quart höher gestimmt wurde als die „klain-gesancsait“, also mit Beziehung auf das vorstehende Notenbeispiel den Ton hatte.

Endlich kam, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu den fünf Chören der Laute noch ein sechster hinzu. Er ergab den tiefsten Ton des Instrumentes und war um eine Quart tiefer gestimmt als der ihm zunächst gelegene Chor. Die Stimmung der sechschörigen Laute war demgemäss:



Das Stimmungsverhältniss dieser 6 Chöre unter- und zu einander, denen später in der Tiefe noch mehrere hinzugefügt würden, blieb lange, und zwar bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts bestehen. Nur Betreffs der Tonhöhe findet sich bei Virdung und auch bei Judenkünig [1]) ein Unterschied. Beide Autoren schreiben die Stimmung der Laute um einen ganzen Ton höher vor, als es sonst üblich war, nämlich:



Einen bestimmten Normalton für die Stimmung der Instrumente, wie wir ihn in dem eingestrichenen *a* ($\bar{a}$) besitzen, gab es

1) „Ain schone kunstliche vnderweisung in diesem büechlein, leychtlich zu begreiffen den rechten grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen, mit vleiss gemacht durch Hans Judenkünig, pirtig von Schwebischen Gmünd Lutenist, yetz zu Wienn in Oesterreich.“ (1523.) — (Kaiserl. Biblioth. zu Wien.)

damals noch nicht [1]). Aber auch abgesehen hiervon, war die in Rede stehende Abweichung bedeutungslos, insofern Lautenisten für sich allein musizirten. In diesem Falle machte man die Stimmungshöhe des Instrumentes von der Haltbarkeit der „Quintsait" abhängig. Agricola lehrt:

„Zeuch die Quintsait so hoch du magst
Das sie nicht reist wenn du sie schlagst."

Und Hans Neusiedler in seinem Lautenbuch vom Jahr 1535 sagt: „Wer die lauten ziehen (stimmen) wil lernen, der zihe zum ersten die quintsaiten, nit zu hoch, auch nit zu nider, ein zymliche Höch, als die saiten erleiden mag." In gleicher Weise spricht sich auch Hans Gerle in seiner „Musica Teusch" (1532) aus.

Selbstverständlich musste die, mit dem von den genannten Autoren empfohlenen Verfahren verbundene Willkür ein Ende haben, sobald die Laute im Ensemble mit Tonwerkzeugen zusammen wirkte, die, wie die Blasinstrumente oder wie die Orgel, eine feststehende Stimmung hatten.

Agricola giebt bereits in seiner „Musica instrumentalis" die, weiterhin allgemein übliche Lautenstimmung um einen ganzen Ton tiefer, wie sie oben schon mitgetheilt wurde. Welcher Grund speziell zu dieser Reduktion der Stimmungshöhe Veranlassung gab, dürfte sich schwerlich noch feststellen lassen. Wahrscheinlich handelte es sich dabei vorzugsweise um die Schonung der Saiten, deren öfteres Zerreissen bei der höheren, von Virdung und Judenkünig [2]) vorgeschriebenen Stimmung lästig und störend gewesen sein mochte.

Für die Stimmung einer grossen und kleinen, im Zusammenspiel gebrauchten Laute ertheilt Gerle in seiner „Musica Teusch" (1532) folgende Anweisung: „Wann die eyn laut, es sey die gross oder die klein, recht gezogen, wie dann ein Laut steen soll, so müssen die mittel saytten an der grossen lautten, ein octaff nyderer stehen, Dann die gesang saytten an der klein Lautten steen, so steen sie recht zusammen." Beim Zusammenspiel einer Laute mit einem „kleynen geyglein" musste dagegen „die quint sayt an

1) Vergl. Heinrich Bellermann: „Der Contrapunkt" S. 34.

2) Auch die 1512 veröffentlichten „Tabulaturen etlicher lobgesang vnd liedlein vff die orgeln vnd lauten" von Arnold Schlick setzen das $\bar{a}$ als Stimmungshöhe für die „Quintsait" der Laute voraus, wonach dann die übrigen Saiten in den üblichen Intervallverhältnissen einzustimmen waren.

dem kleyn geyglein ein octaff höcher ston, dann die gesang saytten an der Lautten steen".

Das Griffbrett (der Kragen) der Laute war, gleich dem der damaligen Streichinstrumente, ganz wie es bei der heutigen Guitarre noch der Fall ist, durch die sogenannten Bünde abgetheilt. Jeder der letzteren bezeichnete einen Halbton. Der Spieler hatte also gar nicht nöthig, die von ihm zu greifenden Töne mit Hilfe des Gehörs zu bestimmen; er brauchte sich nur ganz mechanisch nach den Bünden zu richten, und zwischen denselben die Saiten, wie bei der Guitarre, fest auf's Griffbrett niederzudrücken, um das in der Tabulatur Vorgeschriebene auszuführen.

Dieses Verfahren war und ist in erster Linie freilich ein durchaus unkünstlerisches und im Grunde eben so unmusikalischer Natur, wie die Notirung der Lautenmusik selbst. Man bediente sich für dieselbe, wie schon bemerkt wurde, ebensowenig der Mensuralnotenschrift, wie für die deutsche Orgel- und Instrumententabulatur. Aber während in dieser letzteren doch wenigstens die den üblichen Benennungen der Tonstufen entsprechenden Buchstaben des Alphabets als Schriftzeichen zur Fixirung der Musik gewählt wurden, so dass man sich bei einiger Uebung im Ablesen die entsprechenden Tonfolgen vergegenwärtigen konnte, wählte man für die Lautenmusikschrift — Lautentabulatur genannt — ein Verfahren, bei dem man an nichts Anderes denken konnte, als an gewisse Fingersätze der linken Hand. Denn die in der Lautentabulatur befindlichen Buchstaben oder Zahlen bedeuteten nicht sowohl Töne als vielmehr Griffe. Der Anfänger musste daher, um sich mit der Sache vertraut zu machen, vor allen Dingen nach Neusiedler's Vorschrift „den beschrieben Lautenkragen gar wol vnd offt ansehen, mit was Buchstaben, gross vnd klein, der beschrieben ist". Dieser Regel fügt der genannte Autor hinzu: Vermerck alle buchstaben, sie seyen gross oder klein, die muss man all greifen, aber die ziffer (sie bedeutete in der deutschen Lautentabulatur die blosse Saite) darff man nit greiffen, sondern nur zwicken, Sie schicken sich selbs vngegriffen mit irer eigen stimm zu den buchstaben."

Die Erfindung der hieroglyphenartigen Lautenmusikschrift wird dem blinden, seiner Zeit hochberühmten Musiker Conrad Paumann[1]) zugeschrieben. In Virdung's „Musica getutscht" findet

1) S. über ihn Chrysanders Jahrbücher f. Musik, Bd. 2, S. 66 ff. Conrad Pau-

sich darüber Folgendes: „Ich höre das ayn blind zu nürenberg geborn vnd zu münchen begraben sei gewesen, hatt Meister Conrat von nürenberg gehaissen, der zu seyner zeytt vor ander instrumentisten gelopt vnnd gerümppt sey worden, Der hatt auf den kragen der Fünff kore, vnnd vff siben bünde das gantz alphabet haissen schreiben, vnnd als das ayn mall auss ist gewesen, hatt er wider von vornen an dem alphabet angefangen, vnd die selben buchstaben alle des andern alphabets dupliert, vnd darauss mag ich verstan das er nit mer dann neun saitten vff der lautten hatt gehabt, Aber hernach sindt ettlich andere künnen, Der ich eyns teils der ersten anfenger von hören sagen gesehen hab, die eben auch die selb tabulatur also gebraucht, Wie er sye für gegeben hatt, Unnd noch zwo saitten das ist den sexten kor darzu gethon, vnd dieselben buchstaben des sexten kors der ietzundt der erst, oder der gross prummer genant ist, Den haben sye eben mit den selben buchstaben, Als die sind des mittlern prummers bezeichnet allein das sye dieselben buchstaben durch grosse versalia vff die kore vnd auf die bund der lautten haben geschriben, vnd die genant das gross *A* das gross *F* das gross *L* das gross *Q* das gross *X* das gross *AA* das gross *FF* Dieselben zu greiffen, zu schlagen, zu zwicken, Als du in der Figur sehen magst.“

Sehr sarkastisch äussert sich Agricola über die, Paumann zugeschriebene Erfindung der Lautentabulatur. Er sagt:

„Weiter hab ich mich manchmal bekümmert
Vnd heymlich bey mir selber verwundert.
Der Alphabetisschen Tabulathur
Wie sie doch erstmals sey komen herfur.
Auch mag ich billich mit solchem bescheyd
Also sagen, wie mirs ym hertzen leid
Das die Organisten viel clüger seyn
Als die Lutinisten mit yhrem scheyn,
Denn disse (wie ich mich lasse duncken)
Sind auff dismal gewesen gantz truncken.
Da sie yhr Tabelthur haben ertícht
Auch haben sie vielleicht gehabt kein licht.

mann blühte um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Judenkünig's Mittheilung: „es ist mennigclich wissen, das in kurtzen jaren bey manns gedechtniss erfunden worden ist die Tabulatur auff die Lautten vnd das zwikhen“, lässt sich mithin gleichfalls sehr wohl auf Paumann deuten, obwohl dessen Namen nicht erwähnt ist.

Das sie die Noten nicht haben erkant
Vnd die Claves gesatzt forn an den rand.
Sie möchten sich wol damit verkrichen
Denn sie sind weit von der kunst gewichen.
Weiter, wie ich mir hab lassen sagen,
Wiewol mirs nie hat wöllen behagen,
Das yhre Tabelthur erfunden sey
Ists war, so las ichs auch bleiben dabey
Von eim Lautenschlager blind geboren
So han sie den rechten Meyster erkorn.
Sol nu ein blinder (welchs nicht glaublich ist)
Von solcher kunst reden aus rechter list.
Der die Musicam. nie recht hat erkant
On welche all Instrument sind ein tand.
Hat doch ein sehnder gnug zu schaffen
Welcher ynn der kunst nicht ist zu straffen.
Also möchte ich wol billich sagen
Wenn mich einer drümb würde fragen.
Das der blinde Meyster die leer Jungen
Auff den vnrechten weg hat gedrungen.
Vnd sie mit sehnden augen blind gemacht
Es ist kein wunder, das man yhrer lacht.
Dieweil ein blinder den andern füret
So werden sie beyde narrn gespüret
Wenn sie wöllen auff die rechten strassen
Als denn kommen sie erst wol zu massen.
Vnd fallen zuhauff ynn ein finster loch
Weil sie han gezogen an einem ioch
So wissen sie nicht, wo aus, odder ein
Vnd haben villeicht zu brochen die beyn.
Odder sind gantz darynne verfallen
So ist man spöttisch ober yhn allen.
Darümb wiltu disser kunst recht nach gan
So ker dich nicht an einen blinden man.“

Wir kehren zu Virdung zurück. Er ergänzt seine Mittheilungen über die Lautentabulatur durch folgende Figur, welche das Griffbrett der sechschörigen Laute mit sieben Bünden darstellt.

Aus dieser Figur ist zu entnehmen, dass man zur Bezeichnung für die, auf den Chören 1—5 durch die Bünde fixirten Griffe, das kleine deutsche Alphabet, jedoch mit Auslassung einerseits des u und w, so wie andererseits mit Hinzufügung eines lateinischen z und einer 9 gebrauchte. Da nun aber das Alphabet für sämmtliche Bünde nicht ausreichte, so verdoppelte man, von a wieder anfangend, die Buchstaben, oder setzte auch einen Strich

1:	1	2	3	4	5	
A	a	b	c	d	e	Bund 1.
F	f	g	h	i	k	„ 2.
L	l	m	n	o	p	„ 3.
Q	q	r	s	t	v	„ 4.
X	x	y	z	z	9	„ 5.
AA	aa	bb	cc	dd	ee	„ 6.
FF	ff	gg	hh	ii	kk	„ 7.

gross prummer — mittler prummer — clain prummer — gross sanksait — clayn sanksait — Quintsait

über dieselben. aa, bb, cc, u. s. w. war gleichbedeutend mit ā, b̄, c̄.

Zur Bezeichnung der Griffe des tiefsten (sechsten) Chores wurden, um nichts an dem Ueberkommenen ändern zu müssen, die Buchstaben des nächstfolgenden Chores, jedoch in grosser Schrift benutzt. Doch fand dies Verfahren keineswegs allgemeine Anwendung. Schon Judenkünig emancipirte sich von demselben, indem er die Bünde der tiefsten Saite mit den Buchstaben des grossen Alphabets der Reihe nach von B bis İ bezeichnet. Gerle hinwiederum benutzt statt dessen Ziffern. Er sagt: „Ich mus auch anzeigen, das ich den grossen, oder obern bumhart mit zifer auff dem kragen verzeichen also, 1̄ 2̄ 3̄ 4̄ 5̄ 6̄ 7̄ 8̄ 9̄ damit du wist zu greufen."

Auch betreffs der Bezeichnung des tiefsten (sechsten) Chores, insofern er leer angeschlagen werden sollte, herrschte keine Uebereinstimmung. Es finden sich folgende von einander abweichende Zeichen dafür: ĭ, î, ī. Judenkünig bedient sich des A, um anzuzeigen, dass der „Gross prumer" leer angeschlagen werden soll. Die auf dem Griffbrett verzeichneten Buchstaben nun wurden zur Notirung von Lautensätzen derartig benutzt, dass man sie reihenweise übereinander schrieb, und zwar in der, von der Quintsait abwärts gerechneten Ordnung; d. h. die oberste Buchstabenreihe stellte die melodieführende Stimme, die tiefste dagegen den Bass dar. Die etwa zwischen beiden Reihen stehenden Buchstaben galten den mittleren, oder besser gesagt, den Füllstimmen, denn von einer eigentlichen Stimmenführung konnte in der Lautencomposition immer nur sehr andeutungsweise die Rede sein.

Diese Buchstabenreihen wurden, um die Taktabschnitte zu markiren, durch senkrechte Striche metrisch abgetheilt. Schlick deutet diese Taktabschnitte einfach durch kleine Zwischenräume in seiner Lautentabulatur an. Ueber den Buchstaben war der Dauerwerth der Tonfolgen nach Art jener, in der Orgel- und Instrumenten-Tabulatur üblichen Notirungsweise bezeichnet.

Die gebräuchlichsten Zeichen waren:



Man findet aber auch diese Schreibarten:



5 e k p e 9 ē k̄ p

o t z d̄ ī ō

n̄

Ẋ Ẍ

6 7 8 9 X Ẋ Ẍ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 X Ẋ Ẍ

b c d e f g h i k l

g h i k l

Nach Neusiedler's Erklärungen in dessen Lautenbuch vom Jahr 1535 waren für diese Zeichen verschiedene Benennungen üblich. 𝅘𝅥𝅮 hiess der „Hacken“, 𝅘𝅥𝅯 das „Hecklein“. Waren mehrere „Hecklein“ nach Art unserer Sechzehntheile durch Querstriche mit einander zu einer Figur verbunden, so wurde der Name „leytterleyn“ oder „gantz laiflein“ gebraucht. Figuren von „acht auf einen Schlag“ wurden „Coleraturen“ oder „gar behende leyflein“ genannt. Ein Punkt rechts neben einem Dauerzeichen verlängerte, ganz wie in der Orgeltabulatur, den Werth des betreffenden Tones um die Hälfte. Das Zeichen 𝄐 bedeutete, wie noch heute, eine Fermate. Für die Pausen hatte man in der Lautentabulatur keine besonderen Signaturen. Wo sie vorkamen, was sehr selten der Fall war, deutete man sie in der Buchstabenreihe durch einen leeren Raum an, über dem einfach das entsprechende Dauerzeichen (𝅘𝅥𝅮 oder 𝅘𝅥𝅯) notirt wurde. In Judenkünig's Lautenbuch findet sich die hierauf bezügliche Vorschrift: „Auch so merckch auff die mensur, sy sey lanng oder kuertz wann khain puechstaben oder zyffer vnder derselbigen mensur stet, so bedeut sy ayn pauss als vil sy gilt an yr selbs.“

Die Zeichen für den Dauerwerth der Töne finden sich nicht in allen Lautenmusikdruckwerken über jedem Buchstaben angegeben. Wo sie, wie z. B. in Attaignant's Lautenbuch vom Jahr 1529 fehlen, bleibt das letzte Zeichen so lange in Kraft, bis es durch ein neues abgelöst wird.

Auf einem besonderen Blatte folgen hierbei Schemata für die deutsche, italienische und französische Lautentabulatur in Verbindung mit der Notenscala. Bei der deutschen Tabulatur sind die, von Virdung, Judenkünig und Gerle gebrauchten, verschiedenartigen Bezeichnungen der Griffe auf dem tiefsten Chor besonders angemerkt.

In diesen Tabulaturen gelten die Töne cis, dis, fis und gis, wie in der Orgeltabulatur, zugleich mit für des, es, ges und as; wo einer der letzteren Töne etwa vorkam, wurde es beziehentlich durch die ersteren ausgedrückt [1]). Leicht begreiflich ist hiernach, wie man später auf die Idee der gleichschwebenden Temperatur für die Tasteninstrumente kam.

1) Bei Judenkünig findet sich speciell der Fall, dass „ais“ durch den Ton b ausgedrückt ist.

Um die Benutzung der von uns aufgestellten Lautentabulatur I für die Dechiffrirung der deutschen Lautenmusik des 16. Jahrhunderts deutlich zu machen, möge hier ein Beispiel aus Judenkünigs Werk nebst der Auflösung folgen.

„Priamell“ von Judenkünig.

u. s. w.

Uebertragung in die Notenschrift.

Wie schon bemerkt, giebt Agricola in seiner „Musica instrumentalis“ (1529) die von Virdung fixirte Lautenstimmung um einen ganzen Ton tiefer. In der zweiten, 1545 erschienenen Ausgabe seines Büchleins wiederholt er sie, macht aber den Vorschlag, der Laute ein für allemal einen siebenten Chor in der Tiefe hinzuzufügen, um der Mühe überhoben zu sein, den in G stehenden Grossprummer nach *Ff*, herunter stimmen zu müssen, wenn dieser letztere Ton erforderlich wird. Er motivirt dies folgendermaassen:

„Dieweil viel gsang wird componirt
Der *Ff* vnterm Γ[1]) berürt
Der nicht füglich wird geschlagen
Nach dem gemelten Lautenkragen
Es sey denn das man braucht zu handt
Auff der Lautten, den abzug genant
Nemlich wenn der vnderste Chor
Ein Ton niddriger gestelt, dann vor
Darnach schwerlich zu spielen ist
Mich deucht dis wer die beste list
Das man sie liesse bereiten
Bezogen mit dreyzehn seiten
Darauff man solchen gsang machen kan
Wie diese figur zeiget an."

In den vorstehenden Versen erwähnt Agricola des sogenannten Abzuges der Laute. Diesen Ausdruck brauchte man, wenn der unterste Chor (Grossbumhardt) um einen ganzen Ton tiefer gestimmt wurde, als er für gewöhnlich stand. Gerle erklärt hiermit übereinstimmend: „wie der klein Bumhart ledig laut, Also muss die klayn sait ledig bey dem grossen Bumhart lautten, das sie in eyner höch steen, Darnach zeuhe den bumhart ein octaff niederer zu der kleyn saytten so stehet die Lautt in dem abzug".

Der von den Lautenisten mit unerklärlichem Eigensinn festgehaltene Winkelstandpunkt hatte zur Folge, dass es in Betreff der Tabulatur nicht zu einer einheitlichen, allgemein giltigen Norm kam. Neben der deutschen gab es noch eine italienische und französische Lautentabulatur. Alle drei waren von einander abweichend. An der italienischen Tabulatur participirte Spanien, während die französische in den Niederlanden adoptirt wurde.

In Italien bediente man sich für die Lautentabulatur eines sechszeiligen Liniensystems, welches die sechs Chöre des Instrumentes darstellte. Die oberste Linie galt der tiefsten, die unterste der höchsten Saite. Hier wurde also schon das Gegentheil von

1) Für das grosse G [Notenbeispiel] war es ehedem üblich, das griechische Gamma zu brauchen.
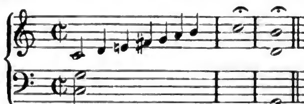
dem beobachtet, was in der deutschen Tabulatur galt. Ferner wurden die Bünde des Griffbretts nicht durch Buchstaben, sondern durch Zahlen bezeichnet.

Während man sich in Deutschland auf 8—9 Bünde beschränkte, hatte das Griffbrett der Laute in Italien zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wie aus dem von Petrucci 1508 zu Venedig veröffentlichten Lautenbuch hervorgeht, bereits zwölf Bünde, welche der Reihe nach mit den Ziffern von 1—12 bezeichnet wurden. Für die ersten neun Bünde brauchte man arabische Zahlen, für die übrigen die römische X, über die man einen Punkt für den elften, und zwei Punkte für den zwölften Bund setzte. Die leeren Saiten wurden durch eine Null (0) bezeichnet.

Um die Anwendung der italienischen Lautentabulatur zu zeigen, (s. Nr. II der von uns gegebenen Schema's), folgen hier die ersten Takte eines Tonsatzes von Joan ambrosio Dalza aus obigem Druckwerk vom Jahr 1508.



Vorstehendes Beispiel in die Notenschrift übertragen ergiebt diese Tonfolgen:



Die französische Lautentabulatur lässt eine Vereinigung des deutschen und italienischen Systems erkennen. In ihr wurden die Griffe durch Buchstaben des Alphabets auf Linien bezeichnet, und zwar so, dass man auf jedem Chor von Neuem mit a (für die leere Saite) begann. Hierbei ist indess zu bemerken, dass zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wie die 1529 von Attaignant in Paris herausgegebene Tanzsammlung beweist, in Frankreich die Lautentabulatur nur 5 Linien hatte. Die sechste (tiefste) wurde dadurch markirt, dass man die Buchstaben in der Weise durchstrich, wie es mit den unter, oder über dem Liniensystem stehenden Notenköpfen geschieht.

Die Benutzung der französischen Lautentabulatur (s. Nr. III

der von uns gegebenen Schema's), ist dieselbe wie bei der italienischen, nur mit der Variante, dass die Ordnung der Linien, welche die Chöre des Instrumentes darstellen, umgekehrt ist. Hier ein Beispiel aus Attaignant's vorhin erwähntem Lautenbuch.

Pavane.

u. s. w.

Uebertragung in die Notenschrift.

Die von uns betrachteten Lautentabulaturen litten, abgesehen von der ebenso unpraktischen als unkünstlerischen Richtung, die sich in ihnen offenbart, ganz besonders an einem Mangel. Sie gewährten nicht, oder doch nur in geringem Maasse die Möglichkeit, den Dauerwerth der Töne in jeder einzelnen Stimme zu bezeichnen. Daher war die Wiedergabe eines contrapunktisch geführten mehrstimmigen Satzes durch die Lautentabulatur nur sehr bedingungsweise möglich, denn man besass in derselben nicht die Darstellungsmittel für die strenge Durchführung ein und derselben Stimme. Oft bleibt man in den überkommenen Lautencomposi-

tionen im Unklaren darüber, wie lange ein Ton in den begleitenden Stimmen oder im Basse ausgehalten werden soll. Diesen Mangel suchte man durch ein gewisses Zeichen zu beseitigen, welches indess, wie man aus seinem verhältnissmässig geringen Gebrauch schliessen darf, nicht zu allgemeiner Geltung gelangte. So schreibt Judenkünig vor: „Vnd wo ein kreutzlein vber einem puechstaben steet, so lass den finger auff demselben puechstaben still liegen, vnd nim die weil, für denselben finger den negsten finger darneben, es sey im welchem pund es well, so lass denselben finger stil ligen, alslang es sich, leiden will, so behelt die lang notenn jren don vnd wo es die not erfordert, so muest du die Regel brechen die in der Hand geschrieben ist, sonst nimer, wann es begibt sich selber an ettlichen orten das die finger anderst müssen gebraucht werden."

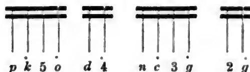
Im Wesentlichen wird dieselbe Anweisung in der Vorrede des 1550 von Rudolph Wyssenbach zu Zürich veröffentlichten „Tabulaturbuch vff die Lauten" gegeben, wo es heisst: „Ein jeder buchstab oder zyffer daby ein krützle geschriben stadt, sol stillgehalten werden mit sinem finger biss zu änd desselbigen schlags."

Von Anderen wurde das „kreutzlein" nicht über sondern zur Seite des betreffenden Buchstaben vermerkt; so z. B. von Neusiedler, der darüber sagt: die Kreuze „setzt man neben die buchstaben zu wellichen sie gehörn, vnd wo ein soliches creutzlein bey einem buchstaben steet, es sey der buchstab gross oder klein, so bedeut es das man in demselben buchstaben still soll halten, so lang bis die andern volgenden buchstaben der leuflin oder hecklin wie sie dann volgent geschlagen werden" [1]).

Ausser diesem Kreuz findet man in manchen Lautensätzen des 16. Jahrhunderts Punkte zur Bezeichnung des Fingersatzes. Vier Punkte (. . . .) gelten dem kleinen Finger, drei (. . .) dem vierten oder „Ringfinger", zwei (. .) dem dritten oder „Mittelfinger". Wo ein Punkt (.) steht, bedeutet es den „Zeigfinger". Hans Gerle in seinem Lautenbuch vom Jahr 1552 setzt diese

1) Hans Gerle empfiehlt in seinem Lautenbuch (1552) statt des Kreuzes einen Stern, und bemerkt darüber: „Nun hab ich dir die clauseln auch verzeichnet, da mustu alweg den zeigfinger, auff dem kragen vber zwerch stillhalten, in dem bundt, da der buchstab mit dem sternlein * jnen stet, biss die clauseln aus ist also mustu in den Preambeln vnd Tentzen auch thun, wen ein colloratur in eim schlag ist."

Punkte nicht neben- sondern übereinander. Er sagt: „Ich hab die buchstaben vnnd ziffer, mit püncktlein oder düpfelein verzeichnet, damit du weist wie man greiffen soll, der zeigfinger hat ein düpflein, . der mittelfinger hat zwey düpflein : der goldfinger hat drey ⋮ der kleinfinger viere ⁞." Ein einzelner, unter oder über den Buchstaben stehender Punkt war aber auch für den Gebrauch des Zeigfingers an der rechten Hand behufs Anschlagens der Saite üblich. Als Hauptsache beim Gebrauche dieser Hand nämlich, galt der behende Wechsel zwischen Daumen und Zeigfinger in den Figuren und Passagen. Neusiedler erklärt sich darüber also: „Da leyt am allermeisten an wie man den daumen vnd fordern (Zeig) finger in der rechten Handt in den leuflin vmb einander schlagen soll. Nun lernen dich dieselben einigen stüpflein nit anderst dann das du die zwen finger den daumen vnd fordern finger in einer rechten ordnung vmb einander schlechst, vnd wo du ein einigs stüpflein sihest, jr seind vil oder wenig nach einander, als wie du es hie sihest,



So geen die stüpflein alle vber sich mit den fordern finger, aber der daum hebt all weg zum ersten an, so geth der daum abertz vnd der forder finger vber sich, das ist im lernen die gröst kunst, sonst kan die mensur (der Takt, wie wir heute sagen würden) nit gehalten werden, allein man hab eben acht auff die einigen stüpflein, wie da, Das man in dem lernen nit mit einem finger zwey oder drey mal nacheinander schlag, sonder alweg ein finger vmb den andern für vnd für, wie dan die stüpflein ausweysen."

Wir ersehen zugleich aus diesem Citat, dass die strenge Beobachtung der „Mensur", d. h. das Takthalten in der Instrumentalmusik im Gegensatz zu der, durch das maassgebende deklamatorische Element freibewegteren Vokalmusik, als ein Wesentliches angesehen wurde. Auf naive Weise äussert Neusiedler hierüber: „So merck nun eben auff, Mensur ist die höchst vnd gröst kunst am lautten schlagen, vnd in allen Instrumenten, wo die selbig nit recht vnd gantz gehalten wirdt, so ist alles lernen verloren, er sey wie gerad (geschickt) er woll auff der lauten, so heist es doch nichts. Mensur auff teutsch, heyst als vil, dz man eim

yeden sein rechte mass vnd zil nach seiner art, nit zuviel, auch nit zu wenig, auch nit zu lang oder zu kurtz gebe, das bedeuten nun die hecklein vnd strich. Nun mustu dich also drein schicken die mensur zuhalten oder zulernen, Einen solichen strich wie da | den mustu schlagen das er weder lenger noch kurtzer prumbt, als wie die vr oder glocken auff dem Turn schlecht, gerad dieselbe leng, oder als wan man gelt fein gemach zelt, vnd spricht eins, zwey, drey, vier, ist eins als vil als das ander, der glocken straich oder mit dem gelt zelen, das bedeutt der lang strich, wie da | vnd wirdt ein schlag genant, das muss einer eben mercken." Hans Gerle braucht in seiner „Musica Teusch" (1532) gleichfalls das Bild der Glockenschläge einer Uhr um dem Schüler die Nothwendigkeit des Takthaltens deutlich zu machen. Es ist ihm aber noch nicht genug daran, denn er bemerkt ausserdem: „Mensura das ist so viel als ein messung, Das nent man gemaynklich ein schlag das einer als lang ist als der ander, Als wann drey oder vier mit einander schmieden, Do müssen sie ein steten schlag füren ein als lang als den andern, dann wo einer lenger oder kürzer schlecht dann die andern, so werden sie all yer (irre), Also ist es auch wann du nicht auff die Mensur oder den schlag geygest, So kan niemandt mit dir geygen."

Mit der Zeit erfand man auch für die Lautentabulatur mancherlei Zeichen, um die verschiedenen Spielmanieren anzudeuten, die indessen noch weniger zur allgemeinen Geltung kamen, wie die vorstehend bereits besprochenen Signaturen.

Aehnlich wie die Laute, war nach Gestalt und gesammter Einrichtung die „Quintern", Fig. G, doch von kleinerem Format. Sie hatte nach der von Agricola gegebenen Abbildung nicht nur den muldenförmig ausladenden Corpus der Laute, sondern war auch mit sechs Chören bezogen und auf dem Griffbrett mit 7 Bünden versehen.

Zu Prätorius Zeiten kannte man sie in dieser Einrichtung nicht mehr, denn der genannte Autor beschreibt dieses Instrument folgendermaassen: „Quinterna oder Chiterna, ist ein Instrument mit vier Choren, welche gleich wie die allerelteste erste Lauten gestimpt werden: hat aber keinen runden Bauch, sondern ist fast wie ein Bandoer ganz platt, kaum zween oder drey Finger hoch. Etliche haben 5. Chorsaitten, vnnd brauchens in Italia die Ziar-

latani vnd Salt' in banco[1]) das sind beyn vns fast wie die Comoedianten vnnd Possenreisser) nur zum schrumpen; Darein sie Villanellen vnd andere närrische Lumpenlieder singen. Es können aber nichts desto weniger auch andere feine anmuthige Cantiunculae, vnd liebliche Lieder von eim guten Senger vnd Musico Vocali darein musicirt werden." Dieser von Prätorius gegebenen Erklärung entspricht auch die in seinem Theatrum instr. befindliche Abbildung.

Ausser der Laute und Quinterna gehörte zu der „andern Art der saitenspiel" nach Virdung noch die „Gross Geigen". Die Zusammenstellung dieses Tonwerkzeuges mit den beiden ersteren muss um so auffallender erscheinen, als dieselben Zwickinstrumente waren, während die „Gross Geigen" sich als ein Streichinstrument erweist. Man kann also nur annehmen, dass Virdung beide hinsichtlich ihrer Handhabung verschiedenen Species der Saiteninstrumente in Bezug auf die gleichartige Eintheilung des Griffbretts durch Bünde in ein und dieselbe Kategorie stellte. Was die „Gross Geigen" selbst anbetrifft, so lehrt ein flüchtiger Blick auf die von Virdung gegebene Abbildung (Fig. H), dass es sich hier nicht schon, wie man wohl nach der Benennung glauben könnte, um ein unsern heutigen Streichinstrumenten analoges Tonwerkzeug, etwa um eine Bassgeige, handelt, sondern nur um einen Vorläufer derselben. Offenbar verstand man damals unter dem Namen „Geige" einfach ein Instrument, dessen Saiten mit dem Bogen gestrichen wurden; nur eine solche Voraussetzung macht es erklärlich, dass dieser Name sich auf unsere heutige, in Gestalt und sonstiger Beschaffenheit wesentlich abweichende Violine übertragen konnte, die bekanntlich auch „Geige" genannt wird.

Ihrer Form und gesammten Einrichtung nach unterscheiden sich die „Gross Geigen" Virdungs wesentlich von den gleichzeitigen „Violen" und überhaupt von den späteren Streichinstrumenten. Der Resonanzkasten, äusserlich betrachtet, zeigt eine ungeschickte, plumpe Form. Die grossen langgestreckten Ausschnitte zu beiden Seiten stehen entschieden im Missverhältniss zu den übrigen Theilen der Peripherie. Die drei Schalllöcher, von denen das eine kreisrunde zwischen den erwähnten Ausschnitten,

1) Zu deutsch „Bänkelsänger".

die beiden andern sichelförmigen dagegen in den oberen Backen der Resonanzdecke angebracht waren, erscheinen unzweckmässig, da durch dieselben die Schwingungen der Holzfasern zu sehr unterbrochen werden mussten. Der grob zugeschnittene Hals war jedenfalls wenig handlich und nur für die Ausführung höchst einfacher Aufgaben geeignet.

Besonders bemerkenswerth an diesem Tonwerkzeuge ist der gänzliche Mangel des Steges, jenes Requisites für die Streichinstrumente, durch welches, abgesehen von dem dabei in Frage kommenden akustischen Moment, dem Spieler erst die Möglichkeit gegeben wird, jede einzelne Saite für sich allein zu benutzen. Dieser eigenthümliche Umstand ist bereits wiederholt von Musikschriftstellern hervorgehoben worden, jedoch ohne die Sache zu erklären. G. Nottebohm in seiner Beschreibung der Orchesterinstrumente[1]) sagt: „es ist unbegreiflich, wie sie (die „Gross Geigen"), da sie ohne Steg sind, mit dem Bogen haben gespielt werden können." Fétis[2]) dagegen sucht diese Frage durch die ganz willkürliche Voraussetzung zu lösen, dass das Fehlen des Steges in den bezüglichen Abbildungen der „Geigen" nur einer Unachtsamkeit oder Vergesslichkeit der Zeichner zuzuschreiben sei.

Nun finden sich aber die Abbildungen dieser steglosen Geigen in völliger Uebereinstimmung mit der von Virdung gegebenen Zeichnung sowohl in beiden Ausgaben von Agricola's „Musica instrumentalis" (1529 und 1545), so wie auch in Ottomaro Luscinio's (Nachtgall's) „Musurgia" (1536) und selbst noch in Prätorius' „Syntagma mus." (1614—1618) vor.

Schon allein dieses Faktum dürfte genügen, um die Unhaltbarkeit der Annahme Fétis' darzuthun. Denn es ist doch undenkbar, dass verschiedene, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten thätig gewesene Zeichner durchweg ein und denselben Fehler gemacht haben sollten. Indessen die vollkommene Richtigkeit der fraglichen Abbildungen in den vorerwähnten Schriften wird überdies auch durch entsprechende Darstellungen bestätigt, die sich sowohl in alten Manuscripten, so wie auch an Werken

---

1) S. Deutsche Musikzeitung, Jahrg. II, 1861.

2) S. dessen Schrift „Antoine Stradivari", Paris 1856. Es heisst dort S. 39 wörtlich: „Il est donc hors de doute que l'absence du chevalet dans quelques monuments du moyen âge et dans les figures publiées par Agricola, ainsi que par Ottmar Nachtgall, n'a d'autre cause que des inadvertances ou des oublis de dessinateurs."

der bildenden Kunst vorfinden. Zahlreiche Beispiele hiervon sind in der, 1864 zu London von Sandys und Forster herausgegebenen „History of the Violin“ (Cap. III — VIII) zusammengetragen und durch Wort und Bild erläutert. Die in dieser Schrift[1]) gegebenen Belege dürften wohl jeden Zweifel an der ehemaligen Existenz stegloser Streichinstrumente beseitigen.

In der That hat sich Fétis denn auch später in Betreff dieser Frage eines Anderen besonnen. Er sagt in dem fünften Bande seiner Musikgeschichte[2]) (S. 171) hinsichtlich der steglosen Geigen: Les cordes ne passaient pas sur un chevalet; celles du milieu étaient un plus éléves que les autres par la forme du cordier. La sonorité de ces instruments était douce et sourde“.

Einen Beweis für diese nackt hingestellte Angabe führt der Autor nicht. Die Behauptung indessen, dass die mittleren Saiten des Instrumentes durch die (convexe) Form des Saitenhalters eine höhere Lage gehabt, wie die übrigen, hat einige Wahrscheinlichkeit für sich. Denn da der auf dem Resonanzboden stabil befestigte Saitenhalter (es ist jene Holzleiste, an welcher, ähnlich wie bei der Guitarre die Saiten angehängt wurden), zugleich als Steg dienen musste, so mag der obere Rand des ersteren nach Art des letzteren abgerundet worden sein, um dem Spieler die Möglichkeit zu gewähren, einzelne Saiten anzustreichen. Indessen ist dies zur Zeit nur eine, durch nichts erwiesene Hypothese. Mit Sicherheit lässt sich allein behaupten, dass die steglosen Geigen ein gleichzeitiges Anstreichen mehrerer Saiten mittelst des Bogens zuliessen. Eine derartige Behandlung von Streichinstrumenten mag uns heute um so unwahrscheinlicher vorkommen, als wir daran gewöhnt sind, auf denselben jede Saite nach Belieben besonders benutzen zu können. Und doch gab es ohne Zweifel eine Zeit, in der man Streichinstrumente, theilweise wenigstens, auf entgegengesetzte Weise gebrauchte.

Der Schlüssel nun zu dieser Frage findet sich in den Mittheilungen, welche Mersenne in seiner „Harmonie universelle“ über die „Lyra“ des 17. Jahrhunderts macht. Er sagt über dieses Instrument: „Il faut encore remarquer que le chevalet est plus long,

1) S. auch R. König's „Deutsche Literaturgeschichte“ (Velhagen & Klasing, 1878) S. 192, wo eine aus der Manessischen Handschrift entnommene Abbildung Heinrich Frauenlob's mitgetheilt ist, auf welcher zwei Geigen ohne Stege zu sehen sind.

2) „Histoire generale de la Musique,“ Paris 1876.

plus bas & plus plat que celuy des Violes, parce qu'il porte une plus grand multitude de chordes, dont il en faut toucher trois ou quatre en mesme temps d'un mesme coup d'archet, afin de faire des accords".

Das fragliche Tonwerkzeug, auch von Prätorius unter dem Namen „Grosse Lyra" beschrieben, ist nicht mit der sogenannten „Lyra" oder „Leyer" des 16. Jahrhunderts [1]) zu verwechseln. Es war ein mit 12 resp. 15 Saiten bezogenes Streichinstrument, welches nach Art des Violoncello's gehandhabt wurde. Sein am obern Rande stark abgeflachter Steg gewährte dem Spieler die Möglichkeit, mehrere Saiten zugleich mit dem Bogen zu erfassen, und unter Mitwirkung der, auf dem Griffbrett thätigen linken Hand gewisse Akkordfolgen hervorzubringen.

Ebendasselbe war auf den steglosen Geigen zu leisten, ja ihre ganze Einrichtung scheint darauf berechnet gewesen zu sein.

Im Hinblick auf die von Virdung gegebene Abbildung der „Gross Geigen" könnte man nun freilich entgegnen, dass dieselbe neun Saiten hatte, während Mersenne nur von drei bis vier gleichzeitig anzustreichenden Saiten spricht. Dieser Einwand wird sich leicht beseitigen lassen. Einmal ist Mersenne's Angabe nicht ganz wörtlich zu nehmen. Dies geht zweifellos aus einem Notenbeispiel hervor, welches der französische Autor zur näheren Erläuterung der Lyratechnik mittheilt. Nach demselben konnte man auf dem genannten Instrument auch Akkorde von fünf bis sechs Tönen spielen.

Sodann aber darf man im Hinblick auf die „Gross Geigen" Virdungs mit Grund annehmen, dass von den tiefsten Saiten derselben, die völlige Correktheit der fraglichen Zeichnung betreffs der Saitenzahl vorausgesetzt, je zwei und zwei im Einklange, oder was noch wahrscheinlicher ist, in dem Octavenintervall gestimmt waren. Dass man dies Verfahren anwendete, um den tiefen Tönen eines Saiteninstrumentes mehr Energie und Tragfähigkeit zu geben, sahen wir schon bei der Laute. Dieselbe Erscheinung kehrt aber auch bei der von Mersenne beschriebenen „Lyra" wieder, deren drei tiefste Saiten doppelchörig, und gleichfalls in Octaven gestimmt waren. Es ist kaum daran zu zweifeln, dass es mit der „Gross Geigen" Virdungs dieselbe Bewandtniss hatte. Da dieser Autor keine besondere Stimmung für die „Gross

1) Vergl. S. 28.

Geigen" vorschreibt, so dürfen wir glauben, dass sie dieselbe war wie bei der Laute. Es spricht dafür nicht allein der Umstand, dass Judenkünig ebenfalls nur eine, für „Lautten vnd Geygen" gleichmässig geltende Stimmung in seiner schon citirten Schrift giebt, sondern auch die klare Anweisung Agricola's, „wie die grossen Geigen gezogen vnd gestymmet werden" sollen. Der sechssaitige „Bassus" derselben stand genau in den Intervallverhältnissen der Laute. Denkt man sich nun die drei tiefsten Saiten der Virdung'schen „Gross Geigen" nach Analogie der Laute so wie der späteren „Lyra" doppelchörig im Octavenintervall, so ergiebt sich diese Stimmung:


[1]

Hierbei bliebe allerdings noch immer eine convexe Form des Saitenhalters für einen theilweisen Gebrauch der Saiten vorauszusetzen. Denn es ist nicht anzunehmen, dass man immer nur Akkorde von sechs Tönen gespielt habe.

Noch ein Umstand ist in Betreff der steglosen „Geygen" zu erörtern, den Fétis in seiner schon erwähnten Schrift „Antoine Stradivari" geltend macht. Er sagt nämlich, dass, da die volle Klangfähigkeit eines Streichinstrumentes erst durch die Anwendung des Steges (und des Stimmstockes, wie wir hinzufügen müssen) hervorgebracht wird, der Ton auf den steglosen Geigen ein nur sehr schwacher gewesen sein könne. Er benutzt diese Bemerkung als Argument, um die von ihm bestrittene Existenz der fraglichen Instrumente desto sicherer in Zweifel zu ziehen. Wenn es nun auch an sich richtig ist, dass Streichinstrumente ohne Steg nur einen schwachen Ton hergeben, so ist dadurch noch keinesweges deren Unbrauchbarkeit für die ehemalige Musikpraxis erwiesen. Im Gegentheil ersehen wir aus Mersenne's „Harmonie universelle" mit voller Gewissheit, dass man im 17. Jahrhundert in der schon erwähnten „Lyra" ein Streichinstrument besass, dessen Construction, trotz des dabei angewendeten Steges, auf einen schwachen, gedämpften Ton berechnet war. Der genannte Autor sagt wörtlich: „Or le son de la Lyre est fort languissant & propre

1) Nach Virdung und Judenkünig würde diese Stimmung selbstverständlich um einen ganzen Ton höher stehen.

pour exciter à la devotion, & pour faire rentrer l'esprit dans soy-mesme; l'on en use pour accompagner la voix & les recits."

Man wollte also geradezu ein Streichinstrument mit schwachem Ton zur Begleitung der Singstimme, und der Einwurf Fétis' kann daher keine Geltung beanspruchen. Vielmehr erscheint die Folgerung nicht gewagt, dass die steglosen „Geigen" des 16. Jahrhunderts dem gleichen Zweck gedient haben mögen, wie die „Lyra" des 17. Jahrhunderts, welche allem Anschein nach nur ein verbessertes, vervollkommnetes Exemplar der ersteren Tonwerkzeuge gewesen sein dürfte. War die Klangwirkung derselben auch nur schwach, so hatte man es doch in der Gewalt, durch mehrfache Besetzung je nach Bedürfniss eine Verstärkung herbeizuführen. Uebrigens hat man sich hierbei zu vergegenwärtigen, dass man in jener Zeit, wie die weitere Darstellung zeigen wird, sowohl in der Kirche wie im Hause den sanften milden Toncharakter der Instrumente, ganz der im Vordergrunde des Musiktreibens stehenden Vokalmusik entsprechend, unbedingt bevorzugte.

Aus Virdungs „Musica getutscht" ist nicht zu ersehen, ob diesem Autor nur eine Art der „Gross Geigen", oder schon verschiedene Species derselben für höhere und tiefere Tonlagen bekannt waren, da er nur eine Abbildung des genannten Instrumentes giebt, ohne irgend etwas darüber zu sagen. Dies ist deshalb bemerkenswerth, weil Agricola in seiner „Musica instrumentalis" von mehreren „grossen Geigen" berichtet. In einem Abschnitt seines Buches erklärt er, „wie die grossen Geigen gezogen vnd gestymmet werden", in einem andern dagegen, wie man „die Tabelthur auff die grossen Geigenkragen appliciret".

Aus dieser Tabulatur geht hervor, dass es von den „grossen Geigen" Exemplare für „Discant, Alt, Tenor und Bass" gab. Die „grosse Bass-Geige" hatte einen Bezug von sechs, die übrigen nur einen solchen von fünf Saiten. Die Stimmung dieser Instrumente war folgende:

Gross Bass-Geige:

Gross Tenor- und Alt-Geige:

Gross Discant-Geige:

Wir sehen hieraus, dass die Stimmungsverhältnisse der „Grossen Bass-Geige" genau denen der Laute entsprechen, wie bereits oben gezeigt wurde. Die Stimmung der andern drei „Gross Geigen" befand sich im Anschluss hieran. Jene, welche die Tenor- und Alt-Lage repräsentirten, waren gleichmässig gestimmt und unterschieden sich von der Grossen Bass-Geige nur dadurch, dass ihnen die, auf der letzteren befindliche tiefste Saite fehlte. Der Discant-Geige fehlte hinwiederum die tiefste Saite der „Tenor- und Alt-Geigen", wogegen ihr in der Höhe eine fünfte Saite hinzugefügt war.

Ausser diesen vier Species der „grossen Geigen" von denen Agricola leider keine Abbildungen giebt, macht der genannte Autor uns noch mit zwei andern Geigenarten bekannt. Wörtlich sagt er: „Die ander (zweite) art auff grosse odder cleine Geigen, welche allein mit vier Seyten erfunden, vnd wie sie gestymmet sollen werden," und giebt auch die betreffenden Abbildungen dazu (Fig. I). Dieselben kommen an Gestalt und Einrichtung im Wesentlichen ganz mit der Virdung'schen „Gross Geigen" überein. Wie diese haben sie drei ähnliche Schalllöcher an denselben Orten der Oberdecke; auch sind sie steglos. Nur hinsichtlich der Saitenzahl, die auf vier herabgemindert ist, lässt sich ein Unterschied bemerken. Zugleich erfahren wir, dass es nicht nur „grosse" sondern auch „cleine" Instrumente dieser Art gab. Die Stimmung derselben ist bei Agricola:

für die Discant-Geige:

für die Alt- und Tenor-Geige:

für die Bass-Geige:

Wir sehen, die Stimmung dieser viersaitigen Geigenart gründete sich, wie die der vorhin betrachteten „Grossen Geigen", gleichfalls auf die Lautenstimmung. Zu bemerken ist jedoch, dass die leeren Saiten der Discant-Geige genau mit denen der Bass-Geige im Abstand einer Octave correspondiren.

Nächstdem giebt Agricola die Beschreibung einer dritten Art (kleiner) Geigen. Er sagt über dieselben:

„Es folget die dritte Art der Geigen
Die soltu (radt ich) auch nicht vermeiden.
Sie sind cleiner denn die vorigen gstalt
Auff yhn werden nur drey Seyten gezalt.
Vnd gemeynlich one bünd erfunden
Jdoch sag ich dir zu dissen stunden
Das es one bünd schwer ist zu fassen
Darumb soltu das nicht faren lassen.
Sondern vb dich erst auff die bündisch art
So magstu darauff recht werden gelart.
Wiltu darnach die bünde nicht leiden
So magst sie mit eym messer weg schneiden
Vnd geigen wie dirs ym Hertzen gefelt."

Aus diesen Worten ist leicht zu entnehmen, dass die kleinen Geigen, obwohl sie, nach den von Agricola gegebenen Abbildungen (Fig. K) zu urtheilen, in der äusseren Erscheinung durchaus mit den bisher betrachteten Streichinstrumenten übereinstimmen, doch in zwei Punkten abweichend waren. Einmal hatten sie nur drei Saiten, und dann wurden sie meist ohne Bünde auf dem Griffbrett gebraucht, obgleich Agricola deren eventuelle Beibehaltung empfiehlt.

Diese dreisaitigen kleinen Geigen existirten gleichfalls in vier verschiedenen Exemplaren. Nach Agricola war die Stimmung

für die Discant-Geige:

für die Alt- und Tenor-Geige:

für die Bass-Geige:

Offenbar war die Leistungsfähigkeit aller dieser sechs-, fünf-, vier- und dreisaitigen steglosen Geigen eine höchst untergeordnete. Jedenfalls konnte man auf ihnen kaum mehr, als eine eng begränzte akkordliche Begleitung zu Wege bringen, die indessen für die damaligen auf's Einfachste harmonisirten psalmodischen und recitirenden Gesänge eben ausreichend gewesen sein mag. Infolge weiterer Ausbildung des Instrumentalen aber, konnten natürlich diese Tonwerkzeuge den gesteigerteren Anforderungen nicht

mehr genügen; sie kamen gänzlich ausser Gebrauch, nachdem man in der „Lyra" ein geeigneteres Instrument an ihre Stelle gesetzt hatte. Dies geschah ohne Frage spätestens gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Denn Prätorius behandelt in seinem Syntagma mus., welches zu Anfang des 17. Jahrhunderts erschien, die steglose Geige nur noch als Antiquität: er giebt von ihr nur beiläufig eine Abbildung ohne jede Erläuterung, während er die „Lyra", wenn auch nicht in so eingehender Weise wie Mersenne, erklärend bespricht.

Als eine unverkennbare Reminiscenz der Musikpraxis, welche ehedem mit den steglosen Geigen und der Lyra verbunden war, ist zweifelohne jene instrumentale Begleitung von Recitativen zu bezeichnen, welche allgemein noch bis in unser Jahrhundert hinein üblich war. Sie bestand darin, dass der erste Violoncellist des Orchesters die Harmonien der bezifferten Bässe zum Sologesange aus dem Stegreif in mehr oder minder vollständigen Akkorden ausführte. Natürlich konnten die zu diesen Akkorden gehörenden Töne nicht, wie bei den alten Geigen und der Lyra gleichzeitig, sondern nur arpeggiando erklingen. In den italienischen Orchestern besteht dieses Verfahren bei Aufführung älterer Opern noch jetzt, während es in Deutschland gegenwärtig nicht mehr gebräuchlich ist, da man hier recitativische Gesänge entweder vom Clavier oder vom Streichquartett begleiten lässt.

Agricola nennt noch ein hierhergehörendes, bei Virdung nicht erwähntes Instrument; es ist die sogenannte „Schlüsselfiedel". Sie war ganz so wie die Geige ohne Steg beschaffen. Nur das Griffbrett zeigte eine andere Einrichtung, und zwar diejenige der bereits beschriebenen Bauernleyer, im 16. Jahrhundert „Lyra" benannt. Es handelte sich also um eine Combinirung der alten „Geige" und des eben genannten Instrumentes bei der Schlüsselfiedel. Dass diese für die Tonkunst keinerlei Bedeutung haben konnte, geht unverkennbar schon aus der von uns (Fig. L) gegebenen Abbildung hervor, und bedarf daher keiner weiteren Begründung.

Ausser den bisher betrachteten Streichinstrumenten gab es noch eine ganz besondere Art kleiner Geigen, welche sich von den ersteren vollständig durch ihre äussere Erscheinung und Einrichtung unterschieden. Sie hatten wie die Laute, doch im verjüngten Maassstabe, einen auf der Rückseite muldenförmig ge-

bildeten Klangkörper, dessen in Zeichnungen uns überlieferte Form (Fig. M) lebhaft an die, in Italien von Strassenmusikanten gegenwärtig noch gebrauchte Mandoline erinnert. Die Seitenausschnitte fehlten ihnen gänzlich, ebenso die sonst allgemein üblichen Bünde des Griffbretts; die Saiten liefen über einen Steg, zu dessen beiden Seiten sichelförmige Schalllöcher in der Oberdecke angebracht waren. Der Steg, welcher an seinem oberen Rande nach rechts und links abfiel, gewährte die Möglichkeit, jede der drei, dem Instrumente zugetheilten Saiten einzeln und für sich mit dem Bogen anzustreichen. Hierin lag der Hauptunterschied zwischen diesen und den vorher betrachteten „grossen vnd cleinen Geigen". Von diesen mandolinenförmigen Geigen [1]) gab es gleichfalls vier Arten, welche den Discant, Alt, Tenor und Bass repräsentirten. Agricola giebt von ihnen die entsprechenden vier Abbildungen, während Virdung es bei einer einzigen bewenden lässt.

Beide Autoren handeln diese Art der Streichinstrumente unter ein und derselben Rubrik mit dem „Trumscheidt" zusammen ab.

Virdung, der auf beide Tonwerkzeuge nicht gut zu sprechen ist, erklärt unumwunden, dass er sie „für onnütze instrumenta achte vnnd halte" [2]).

In Betreff des Trumscheidt hatte Virdung, wie wir alsbald sehen werden, sicherlich Recht. Dass er aber die „kleinen geigen" gleichfalls als „onnütze instrumenta" bezeichnet, ist auffallend. Man muss annehmen, dass sein wegwerfendes Urtheil aus einem subjektiven Missfallen an dem fraglichen Instrumente entstanden, oder dass ihm die Benutzung desselben nicht hinreichend bekannt geworden war. Denn wie gering die Leistungsfähigkeit dieser „kleinen Geigen" auch noch, der wenig praktikabeln Einrichtung gemäss, gewesen sein mag, so war doch auf ihnen jedenfalls die Ausführung melodischer Sätze möglich. Und so konnten denn diese Tonwerkzeuge in dem Kreise der, damals fast durchweg eine nur bescheidene Wirksamkeit entfaltenden Instrumente wohl einige Schätzung beanspruchen und behaupten. Ihre Behandlung wurde freilich, da man bisher ausschliesslich an die Bünde des Griffbretts gewöhnt war, als eine schwierige angesehen.

1) Fétis in seiner Schrift „Antoine Stradivari" bezeichnet sie als identisch mit jenen Instrumenten, welche in Frankreich im 12., 13. und 14. Jahrhundert „gigue", und im 15. Jahrhundert „rebec" genannt wurden. In Betreff des „rebec" vergl. Ferd. Wolff's „Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche" (Heidelberg 1841) S. 244.

2) Vergl. S. 16 d. Bl.

Agricola, der das Vorurtheil Virdungs nicht getheilt zu haben scheint, räth dem Lernenden, wie schon bei den dreisaitigen steglosen Geigen, diese „kleinen geigen" Anfangs mit, und dann erst ohne Bünde zu gebrauchen. Hier seine eigenen Worte:

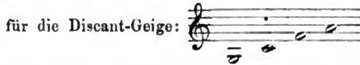
„Die Vierd art der Seitenspiel, sag ich dir
Haben auch widder bünde, noch Clavir.
Sondern mit eym, zwen, vnd dreien Chören
Thut man sie ytz vnd gemeynlich spören.
Als sein, clein Geigen, auch meyn ichs Trumscheit
Welchs lang ist, ydoch nicht alzu breit
Auch höre du mich ynn dissen gaben
Dieweil sie kein abmessung haben.
Ist yhr gebrauch gantz schwerlich zu fassen
Allein durch gros vbung, on all massen.
Idoch sie wol bünde haben mogen
Wenn man drauff lernen wil mit den zogen
Wiltu sie (wenn du es kanst) nicht leiden
So thu sie mit eym messer weg schneiden.
Wie von den cleinen Geigen wird vorzalt
Auch sih, wie sie hy vnde sein gestalt."

Ueber die Stimmung der „kleinen Geigen" mit dem Steg giebt Agricola in der ersten Ausgabe seines Werkes ebensowenig Auskunft wie Virdung; erst die zweite enthält eine solche. Ihr zufolge war sie bei der Discant-, Alt- und Tenor-Geige genau so, wie bei den schon besprochenen kleinen dreisaitigen Geigen ohne Steg. Nur die Stimmung des Basses beider Arten war betreffs der Tonhöhe divergirend und blieb dem Belieben eines Jeden überlassen. Man stimmte ihn oder auch . Agricola hält die erste Stimmungsart für die bessere, und sagt in Beziehung hierauf:

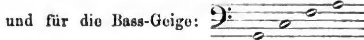
„Auch soltu allhie wissen das
Das etzliche zihen den Bass
Vnter dem Tenor eine quint,
Jeder thut wie er ist gesint,
Aber nach dem bedüncken mein
Deucht mich dieser der best zu sein."

Wie schwankend übrigens die Stimmungsverhältnisse der Streichinstrumente noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

waren, zeigt die zweite, 1545 erschienene Auflage von Agricola's „Musica instrumentalis" betreffs der viersaitigen Geigen mit Bünden und ohne Steg, die der Autor hier als „grosse welsche" bezeichnet. In der ersten Ausgabe seines Werkes fanden wir die Stimmung

für die Discant-Geige: 

für die Alt- und Tenor-Geige: 

und für die Bass-Geige: 

In der zweiten Ausgabe dagegen theilt Agricola folgende Stimmung mit:

für die Discant-Geige: 

für die Alt- und Tenor-Geige: 

und für die Bassgeige, unter Hinzufügung einer fünften Saite in der Tiefe:



Das Prinzip der Lautenstimmung, welches für die viersaitigen Geigen zuerst adoptirt war, ist hier aufgegeben. Indess scheint Agricola die zuletzt mitgetheilte Stimmung nicht durchweg gebilligt zu haben, denn er giebt für die Discant- und Bassgeige Varianten. Betreffs der ersteren macht er, offenbar um eine der Sopranstimme entsprechendere Tonlage zu gewinnen, den Vorschlag, alle vier Saiten des Instrumentes eine Quart höher zu stellen, und bemerkt darauf bezüglich:

„Dieweil man im gsang selden spürt
Das der Discant das G berürt
Vnd offt ins dd, ee, geht
Möcht man jhn zihn, wies allhier steht."

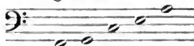
Die in Buchstabenschrift hierzu angegebene Stimmung ist:



Was die obige Stimmung der Bass-Geige betrifft, so meint Agricola:

„Wiewol man den Bass anders stimpt
Doch dieser sich am besten zimpt,
Drauff die griffe sein nahe gestelt
Welches eim Geiger nicht vbel gfelt,"

und fügt folgende Stimmung hinzu:



Man sieht, die Stimmungsfrage der Streichinstrumente befand sich, wenigstens theilweise noch in völlig flüssigem Zustande. Aber auch für die Zahl der Saiten scheint es noch keine, ein für allemal feststehende Norm gegeben zu haben. Wenigstens sagt Agricola in einem, auf die viersaitige Discantgeige bezüglichen „Appendix":

„Mich deucht der zug wie allhie steht
Bedörfft noch wol die fünffte sait
Gezogen jns dd la sol
Drauff sich solch gsang reimet wol
Der jns ee ff steiget
Der sonst schwerlich wird gegeiget,
Doch seys jedermann heimgestelt
Das ers mache wies im gefelt."

Ebensowenig herrschte betreffs der Geigenarten selbst schon eine Stabilität. In der ersten Ausgabe seines Werks spricht Agricola von vier verschiedenen Species, und zwar handelt er ab:

1) „grosse Geigen" mit fünf resp. sechs Saiten; 2) „grosse odder cleine Geigen" mit vier Saiten; 3) „kleine Geigen" mit drei Saiten, und 4) „kleine Geigen" ebenfalls mit drei Saiten. Die letzteren waren im Gegensatz zu den drei ersteren Arten ohne Bünde und hatten einen Steg.

In der zweiten Ausgabe der „Musica instrumentalis" hingegen spricht der Autor überhaupt nur von drei Geigenarten, die er näher als die „Welschen, Polischen und kleinen (dreisaitigen) Geigen" specificirt. Die „Welschen [1]) Geigen" entsprechen der, in der ersten Ausgabe angeführten zweiten Art, die kleinen dreisaitigen Geigen (auch „kleine Handgeiglein" genannt) derjenigen der vierten

1) Das Wort „welsch" ist hier offenbar nur für „italienisch" zu nehmen.

Art. Die „Polischen Geigen“ endlich waren, so viel man aus Agricola's Mittheilungen zu entnehmen vermag, eine Abart der eben erwähnten kleinen dreiseitigen Geigen. Der Autor spricht sich freilich in diesem Punkt keinesweges ganz klar aus. Es mögen daher seine Angaben hier wörtlich folgen, damit der Leser sich ein eigenes Urtheil zu bilden vermag.

Nachdem nämlich Agricola von den „Welschen Geigen“ gesprochen, die er auch als die „grossen welschen Geigen“ bebezeichnet, und die betreffenden Abbildungen von viersaitigen Streichinstrumenten (mit 6 Bünden und ohne Steg) genau wie in der ersten Ausgabe hinzugefügt hat, folgt „das Fundament der Polischen Geigen [1]) und kleinen Handgeigelein“, als Ueberschrift zu diesen Versen:

„Weiter will ich dir anzeigen
Das ander geschlecht der Geigen
Welche im Polerland gmein sind
Drauff die seiten gestimpt die quint.
Vnd werden auff ein ander art
Gegriffen, dann wie vor gelart,
Mit den negeln rürt man sie an
Drumb die seiten von ein stan.
Mich düncket sie lauten gantz rein
Auch das sie viel subtiler sein
Künstlicher vnd lieblicher gantz
Dann die Welschen mit resonantz
Das ich's aber subtiler nenn
Ein jeder bey sich selbs erkenn
Ob nicht ein seit die man berürt
Mit negeln, wird heller gespürt
Dann eine mit den fingern weich
Odder anderm thun diesen gleich,
Denn was weichlich ist, dempfft den klang
Vnd was hart, macht klarer den gsang.
Auch schafft man mit dem zittern frey,

1) In Prätorius „Syntagma mus.“ kommt diese Benennung auch vor. Es heisst dort, dass die „Kunstpfeiffer in Städten“ für die „Violen de bracio“ auch den Namen „polnische Geigeln“ gebrauchen: „Vielleicht daher, dass diese Art erstlich aus Polen herkommen seyn sol, oder dass doselbsten aussbündige treffliche Künstler vff diesen Geigen gefunden werden.“

Das süsser laut die melodey,
Denn auff den andern geschen mag
Hör weiter zu, was ich dir sag
Dieweil sie one bünd gemacht
Wird es etwas schwerer geacht
Die finger drauff zu applicirn
Vnd zwischen den seiten recht zfürn,
Doch ist nichts so schwer auff erden
Es kan durch vleis erlangt werden."

Unmittelbar darauf handelt der Autor noch speciell „Von den kleinen dreysaitigen Handgeiglein", über die er hinzufügt:

„Du solt weiter merken darbey
Das noch ein art der Geigen sey
Auch auff Polisch die quint gestimpt
Doch sichs mit greiffen anders zimpt,
Wie hernach wird eröffnet bas
Auch spür ich gemeiniglich das
Jeder will jtzt darmit vmbgehn
Vnd wenig den kragen verstehn,
Auff welchem das rechte fundament
Ist verborgen vnd gantz behend,
Der griffe des gesangs schlüssel.
. . . .
Drumb wil ich dir fein entdecken
Vnd was verborgen, dar strecken
Auff diesen Geigen one bund
Allhie vnten jnn kurtzer stund,
Inn den figuren geoffenbart
Findestu klar beyderley art
Drumb sie haben einerley brauch
Die Polschen vnd die kleinen auch,
Allein das die Polacken zwar
Greiffen zwischen die seiten gar,
Vnd sie mit den negeln rüren an
Da die bünd recht solten stan.
Die finger müssen oben sein
Auff den vorgenanten Geiglein
Drauff auch keine bünde gelegt
Itzlich finger zwen bünd verhegt,

Wie ich dir klerlich werd abmaln
Bey den figurn mit den zaln
Geschrieben auff der rechten seit
Da hast du grundlichen bescheid."

Aus diesen Erklärungen geht hervor, dass die „Polischen" und „kleinen Handgeiglein" gleichartig betreffs der Saitenzahl [1]) und Stimmung waren, und dass Beide keine Bünde auf dem Griffbrett, wohl aber einen Steg hatten. Agricola giebt dazu die entsprechenden Abbildungen von den vier Exemplaren der kleinen Discant-, Alt-, Tenor- und Bass-Geigen, in genauester Uebereinstimmung mit den Holzschnitten der ersten Ausgabe seines Buchs [2]). Als einzigen Unterschied zwischen den „Polischen" und „kleinen Handgeiglein" giebt der Verfasser die Verschiedenartigkeit der Behandlung an. Sie bestand darin, dass man auf den ersteren Instrumenten beim Greifen der Töne die Nägel auf die Saite drückte, während bei den „kleinen Handgeiglein" nur die Fleischkuppe der Finger gebraucht wurde. Der hier gemachte Unterschied scheint uns indessen für die Tonbildung unerheblich zu sein, und lediglich auf einer subjectiven Meinung Agricola's zu beruhen, zumal sich auch bei den andern Musikschriftstellern jener Zeit keine darauf bezügliche Andeutung findet.

Ob das „Zittern" (das noch heute übliche Beben mit den Fingern der linken Hand), welches, wie Agricola meint, die „melodey süsser" macht, nur auf den „Polischen Geigen" üblich war, ist aus dem obigen Citat nicht mit Gewissheit zu ersehen. Wahrscheinlich kannte man es aber auf den anderen Geigenarten nicht, weil Agricola es sonst wohl nicht allein bei den „Polischen Geigen" erwähnt haben würde.

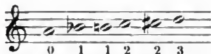
Ein wesentlicher Unterschied bestand zwischen den Fingersätzen der „Polischen" und „kleinen Handgeiglein" einerseits und der „Welschen Geigen" andererseits. Bei den letzteren fiel nach Agricola's Tabellen auf jeden Halbton ein anderer Finger, bei den beiden ersteren Arten hingegen wurden die ersten beiden Halbtöne auf jeder Saite mit dem ersten, die beiden folgenden mit dem zweiten Finger gegriffen, wie nachstehende Beispiele zeigen [3]):

1) Nach Gerle kamen die kleinen Geigen auch mit 4 Saiten vor. Die weitere Darstellung wird darüber das Nöthige enthalten.

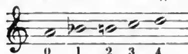
2) Vergl. S. 57 f.

3) Die „kleinen Geigen" wurden offenbar gehandhabt wie unsere Violine, die

a) Griffe auf der höchsten Saite der „Polischen" und „kleinen Handgeiglein":



b) Griffe auf der höchsten Saite der „wälschen Discant-Geige":



In Hans Gerle's „Musica Teusch" (sic)[1]) ist der Fingersatz für die „kleinen Geigen" vollständiger mitgetheilt. Dort heisst es: „Was für Buchstaben steen auff dem Ersten vnnd Andern gryff, die mustu mit dem zaygfinger greyffen der selb finger gehört zu den ersten zwayen gryffen. Zu dem dritten vnd vierten gryff gehört der mittel finger vnd zu dem Fünfften gryff der goldfinger, vnd zu dem sechsten vnd sibenden gryff der klein finger, Also hastu kurtzlich die Application der finger." Der dritte oder Ringfinger wurde mithin im Gegensatz zu den beiden ersten nur für eine Tonstufe benutzt, während der vierte (kleine) wiederum zwei Halbtöne zu greifen hatte.

Obwohl die „Polischen" und „kleinen Handgeiglein" ohne Bünde waren, so empfiehlt Agricola doch, die Stellen des Griffbrettes, auf welche die Halbtöne fallen, durch Linien zu markiren:

„grossen" oder „wälschen Geigen" dagegen wie das Violoncello. Die Fingersätze deuten auch darauf hin.

1) Der vollständige Titel ist: „Musica Teusch, auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen, auch Lautten, welcher massen die mit grundt vnd art jrer Composicion auss dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist, sampt verborgener applicacion vnd kunst, Darynen ein liebhaber vnd anfenger berürter Instrument so dar zu lust vnd neygung tregt, on ein sonderlichen Meyster mensürlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen vnd lernen mag, vormals im Truck nye vnd ytzo durch Hans Gerle Lutinist zu Nürnberg aussgangen. 1532."

Dieses Werk erschien 14 Jahre später in zweiter, und betreffs der hinzugefügten Musikstücke, wesentlich veränderter Ausgabe unter dem Titel: „Musica vnd Tabulatur, ... (gemert mit 9. Teutscher vnd 36. Welscher auch Frantzösischer Liedern, Vnnd 2. Mudeten), Von newem Corrigirt vnd durch auss gebessert, Durch Hansen Gerle Lauttenmacher zu Nürnberg. Im M.DXXXXVI. Jar." Einige Tonsätze, welche sich in der ersten Ausgabe befinden, sind in der zweiten fortgelassen, u. A. eine vierstimmige „Fuge" für Geigen. Der Text ist in beiden Auflagen, welche sich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden, nahezu gleichlautend.

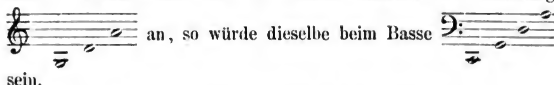
„Die querlinien auff dem kragen
Werden mit der Feder gezogen
Vnd zeigen wo die griffe sind
Die man sunst erkent durch die bünd,
Wie ich hernach werd melden fein
Darumb las dir's befohlen sein."

Hans Gerle räth dem Schüler gleichfalls: „merck nur die gryff, mach dir vnther ein yetliche seytten ein dupff, oder mach eyn gantzen strich herüber mit einer dinthen oder womit du wildt, das du es nur künst sehen", denn „sie (die kleinen Geigen) leyden kein bundt, wann sie bündt litten oder das man darauff kindt geygen man wurdt sie eygentlich darauff machen." Der Grund, weshalb die Bünde für das Griffbrett der kleinen Geigen nicht anwendbar waren, ist leicht einzusehen. Er hängt lediglich mit der nothwendigen Rücksicht für die Fingertechnik der linken Hand zusammen. Denn da die Finger, mit Ausnahme des dritten, je zwei nebeneinander befindliche Halbtöne zu greifen hatten, so würden dazwischenliegende Bünde ein unbesiegbares Hemmniss für die Praxis gebildet haben.

Bemerkenswerth ist es, dass die Spuren des höchst naiven Nothbehelfs, das Griffbrett mit Intonationszeichen zu versehen, sich gewohnheitsgemäss noch bis in die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts hineinzogen. In Leopold Mozart's Violinschule findet sich folgende darauf bezügliche Anmerkung: „Ich kann hier jene närrische Lehrart nicht unberührt lassen, die einige Lehrmeister bey der Unterweisung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn sie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeschriebenen Buchstaben aufpichen, oder wohl gar an der Seite des Griffs den Ort eines jeden Tones mit einem starken Einschnitte oder wenigstens mit einem Ritze bemerken. Hat der Schüler ein gutes musikalisches Gehör; so darf man sich solcher Ausschweifungen nicht bedienen: fehlet es ihm aber an diesem, so ist er zur Musik untauglich, und er wird besser eine Holzaxt als die Violin zur Hand nehmen."

Der alte Mozart hat vollkommen Recht, wenn er mit harten Worten das Unmusikalische des geschilderten Verfahrens geisselt, welches eben nur in jener Zeit einen Schein von Berechtigung hatte, wo die Ausübung des Instrumentenspiels noch in den Kinderschuhen steckte.

Stellt man die Mittheilungen der ersten und zweiten Auflage von Agricola's „Musica instrumentalis" betreffs der verschiedenen Geigenarten nebeneinander, so lassen sich mancherlei Wandlungen beobachten. Offenbar unternahm man mit diesen Tonwerkzeugen unablässig Versuche hinsichtlich der Besaitung und Stimmung, um sie mehr und mehr für die wachsenden Bedürfnisse der Musikpraxis brauchbar zu machen. Einen weiteren Beleg hierzu liefert Hans Gerle's „Musica Teusch" (1532). In diesem Werke heisst es bezüglich der kleinen Geigen mit einem Steg: „wann du wilt mit gesellen geygen die vier stym, So muss der bass vier saytten haben, Die anderen bedörffen der viere nit". Gerle führt indessen nicht, wie Agricola, zweierlei kleine Geigen, sondern nur eine Art derselben in vier Exemplaren für die verschiedenen Stimmgattungen an. Der Discant so wie Alt und Tenor stand genau in den von Agricola angegebenen Verhältnissen; dem Bass dagegen fügt Gerle in der Tiefe noch eine vierte, gleichfalls im Quintintervall gestimmte Saite hinzu. Die „quint sait" des Basses musste „ein octaff niederer steen, dann wie die an dem Discant steet." Nimmt man nun für diesen letzteren die Stimmung



an, so würde dieselbe beim Basse sein.

Es ist, wie man sieht, vollständig die Stimmung unseres heutigen Violoncello's [1]). Bei der Discant- und Alt- oder Tenor-Geige sind zwar die Intervallverhältnisse auch schon, wie bei der Violine und Bratsche, aber es fehlt diesen Exemplaren noch die vierte (höchste) Saite [2]).

Dieser mehrfach zu beobachtende Drang nach Verbesserung der Streichinstrumente muss sich, wie die theilweise wiederum veränderte Beschaffenheit derselben zu Anfang des 17. Jahrhunderts beweist, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch weiter geltend gemacht haben. Leider besitzen wir aus dieser Periode keine Nachrichten über den Stand und die Fortschritte des Instrumentenbaues, wahrscheinlich mit deshalb, weil noch kein sicherer, stabiler Standpunkt gewonnen war.

---

1) Natürlich nur in Betreff der Intervallverhältnisse, denn einen Normalton für die Stimmungshöhe gab es noch nicht.

2) Vergl. S. 56.

Auffallend ist es, dass weder von Virdung noch von Agricola jener Streichinstrumente Erwähnung geschieht, welche nach Art der „Grossen" oder „Welschen Geigen" sechs Saiten und Bünde auf dem Griffbrett hatten, im Uebrigen aber eine abweichende Form besassen und ausserdem mit einem Steg versehen waren. Denn dass zu jener Zeit in Deutschland schon derartig aptirte Tonwerkzeuge im Gebrauch waren, geht nicht allein aus Judenkünigs „vnderweisung" im Lauten- und Geigenspiel (1523), sondern auch aus Hans Gerle's „Musica Teusch" (1532) mit voller Gewissheit hervor.

In Judenkünig's Werk befindet sich ein Holzschnitt, welcher eine männliche Figur, auf einem Streichinstrument spielend, darstellt. Dieses zeigt eine von den „Gross Geigen" Virdungs und Agricola's wesentlich sich unterscheidende Gestalt und Einrichtung (Fig. N). Der Resonanzkasten erinnert lebhaft schon an die Form der späteren Streichinstrumente. Die beiden sichelförmigen Schallöffnungen befinden sich nicht mehr in den oberen Backen der Resonanzdecke, sondern in der Mitte derselben zwischen den Ausschnitten, und das runde, bei den „grossen Geigen" Virdung's und Agricola's an demselben Platze befindliche Schallloch (die Rose) ist gar nicht vorhanden. Endlich hat das Instrument einen Steg, über welchen sechs Saiten gespannt sind, und der Saitenhalter ist nicht mehr, wie bei der Laute oder Guitarre auf der Resonanzdecke, sondern an der unteren Zarge befestigt.

Irgend eine Auskunft über diese Geigenart giebt Judenkünig nicht. Wir werden indessen über dieselbe des Näheren in Gerle's „Musica Teusch" (1532) unter Beigabe zweier Abbildungen belehrt (Fig. O)[1]. Diese sind im Wesentlichen ganz übereinstimmend mit der Geige Judenkünig's, nur dass die Schalllöcher etwas tiefer stehen und der Steg fehlt. Derselbe ist indess offenbar vom Zeichner nur weggelassen, um Platz für die hinzugefügten Namen der Saiten zu gewinnen, denn aus dem dazu gehörigen Text geht klar hervor, dass diese Geigen mit einem Steg versehen waren. Gerle sagt wörtlich: „Wann du nun die Geygen also wie ich dich gelerndt hab, beschriben, gestympt vnd zogen hast, vnd zugeygen anfahen wildt so schick dich also. Nim den geygen hals in die lincken, vnd den bogen in die rechten handt, setz dich nieder

1) Wir beschränken uns darauf, von diesen beiden Abbildungen nur eine in den Beilagen unter dem Buchstaben O mitzutheilen.

vnd fass die Geygen zwischen die bayn, vnnd stoss sie doch nit zu tieff zwischen die schenckel, das du mit dem bogen nit anstost, Vnd befleis dich das du den bogen wann du geygst, gerad vnd eben auff den sayten nicht vber ein ort zufern odder zu nahendt von dem steg darauff die sayten ligen fürest, Auch das du nicht zwu saytten mit einander sonder allein die darunder der buchstab der in der Tabulatur stehet, mit dem bogen ziehest, vnd das mus in sonderheyt in acht gehabt werden."

In der That wäre es auch schlechterdings unmöglich gewesen, die Gerle'sche Geige ohne Steg zu benutzen. Einerseits war der Saitenhalter nicht, wie bei den steglosen Geigen auf der Resonanzdecke befestigt, sondern wie bei unsern heutigen Streichinstrumenten an dem Zargenknopf frei aufgehängt, so dass er nur durch Anwendung des Steges in eine sichere und doch von der Resonanzdecke entfernte, so zu sagen, frei schwebende Lage gebracht werden konnte. Andrerseits befand sich das Griffbrett nicht in ein und derselben Fläche mit der oberen Geigendecke, sondern erhob sich über dieselbe. Die angespannten Saiten würden mithin ohne Steg nicht den erforderlichen Spielraum über dem Griffbrett gehabt, sondern vielmehr fest auf dem letzteren gelegen haben, und daher einfach nicht spielbar gewesen sein. Dies der unwiederlegliche Grund, weshalb den in Rede stehenden Geigen trotz der Gerle'schen Zeichnungen ein Steg nicht fehlen durfte.

Nach Hans Gerle's Angaben hatte man diese Geigen zu fünf und auch zu sechs Saiten, deren Namen von der Laute entlehnt waren. Gerle nennt sie der Reihe nach: „Gross vnd ober Bumhart, Mittel Bumhardt, klein Bumhardt, Mittel saytten, Gesang saytten" vnd „Quint saytten". Bei der fünfsaitigen Geige blieb der „Gross vnd ober Bumhart" fort.

Das Griffbrett war gewöhnlich mit sieben Bünden versehen, bedurfte „doch gleychwol auff dem bass nur fünff, aber auff den andern stymen Discant Alt vnnd Tenor muss mans all sieben haben".

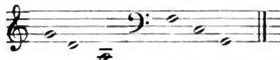
Der Fingersatz war genau der von Agricola für die „Grossen Geygen" mitgetheilte. Der Zeigefinger wurde für den ersten, der Mittelfinger für den zweiten, der Ringfinger für den dritten, und der kleine Finger für den vierten Bund so wie für die drei noch folgenden Bünde gebraucht. Die spätere Applicatur der zweiten und dritten Lage kannte man also ebensowenig schon für die grossen wie für die kleinen Geigen.

Die Stimmung der Gerle'schen Geigen ist hinsichtlich der Intervallverhältnisse genau diejenige der Laute. Der Autor bemerkt umständlich darüber: „Wann die quint sayte in mesige höhe vnnd nieder, recht gezogen ist, so muss die gesang sayt einer quart niederer sten dann die quint sayt, die mittel sayt einer quart niederer dann die gesang sayt, der klayn Bomhart stet einer tertz niederer dann die mittel sayt, Der mittel bomhart einer quart niederer dann der klein bomhart, Vnnd der gros bomhart stehet einer quart niederer dann der mittel bomhart."

„Wo man aber mit vier oder fünff stymmen zusamen wil geygen, So muss der Tenor vnd alt gezogen werden wie dich die zwu [1]) Regel lernen, dess gleichen der Vagant wo man mit fünffen wil geygen, muss mit dem Tenor vnd alt in einer grösse sein vnnd in einer höch stehen, Also das man eben auch auff der geygen darauff man zuvor ein alt hat geygt, ein Tenor geygen möge, vnd wann nun also gedachte drey gezogen seindt, So nym den Bass der mus grösser sein dann der Tenor, vnd wie die gesang sayt auff dem Tenor laut, also mus dess Bas quint saytt auch lauten, vnd müssen in einer höch steen, Vnd wann also die quint saydt dess bass mitt des Tenors gesang saytt in gleichem laut stehet vnnd gezogen ist, so zeuch die andern saytten nach vorgemelter ausweisung der Regel."

„Darnach nim den Discant, der mus kleiner sein dann der Tenor, vn̄d zeuhe die quint sayt einer octaff höher, dann die gesang sayt auff dem Tenor steet vnd gezogen ist, So stehet als dann die quint saytt auff dem bass einer octaff niederer dann die quint saytt auf dem Discant, vnnd wann also des discants quint saytt auch recht gezogen ist, so zeuch die andern saytten auch, wie die vorgesagten regel anzeygen."

Denkt man sich nach Analogie der, für die Laute fixirten Tonhöhe die „quint sayte" der Tenor-Geige ins $\bar{g}$ ( ), gestimmt, und die übrigen Saiten in die von Gerle bezeichneten Intervalle gestellt, so ergiebt sich folgende Tonfigur:
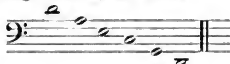


1) Gerle giebt nämlich zwei verschiedenartige Anweisungen zur Geigenstimmung; die Mittheilung einer derselben erschien uns ausreichend.

Es ist die Stimmung der Laute, welche sich nach Gerle's Anweisung für die Discant-Geige unverändert eine Quint höher



und für die Bass-Geige eine Quart tiefer



wiederholt.

Fétis macht in seiner schon erwähnten Schrift „Antoine Stradivari" Mittheilung über die italienischen „Violen" des 16. Jahrhunderts, welche in Ganassi del Fontego's „Regola Rubertina, regola che insegna a sonar de viola d'archo tastada, Venezia 1542" beschrieben sind. Diese Streichinstrumente existirten in den damals für die meisten Tonwerkzeuge allgemein üblichen vier Exemplaren der Discant-, Alt-, Tenor- und Bass-Lage. Sie waren sämmtlich mit einem sechssaitigen, über einen Steg hinweglaufenden Bezug versehen, und hatten sieben Bünde. Die Stimmung war:

für die Discant-Viole oder Violetta:

für die Alt- und Tenor-Viole: [1])

und für die Bass-Viole:

Die vorstehenden Angaben lassen keinen Zweifel übrig, dass diese italienischen „Violen" mit den von Judenkünig und Gerle gegebenen Abbildungen der „Grossen Geigen" identisch sind. Da nun aber ausser diesen beiden Autoren keiner der anderen deutschen Musikschriftsteller jener Zeit von derartigen Tonwerkzeugen spricht, so könnte man sich zu der Annahme verleitet fühlen, dass diese Streichinstrumenten-Gattung noch nicht allgemein im Westen und Norden Deutschlands gebräuchlich war, während dieselbe in Süd-

1) Die Stimmung der Alt- und Tenor-Viole hatte nicht immer, wie Fétis auf Grund des Ganassi'schen Werkes berichtet, ein und dieselbe Tonhöhe: es war auch üblich die Alt-Viole einen Ton höher zu stellen, nämlich:

deutschland (Judenkünig und Gerle lebten in Wien und Nürnberg) bereits das Heimathsrecht erworben hatte.

Dass man in Italien, ganz abgesehen von den „Violen“, damals bereits Instrumente besass, die später erst in Deutschland sowohl, wie in andern Ländern bekannt und gebräuchlich wurden, beweist zunächst die Violine, welche seit Anfang des 16. Jahrhunderts schon in der heutigen Gestalt im ersteren Lande existirte. Ihr Heimathsort scheint speciell Bologna zu sein. Dort lebte und wirkte der angebliche Erfinder der Violine Gaspard Duiffoprugger, ohne Frage ein Mitglied jener Familie Dieffoprukhar oder Duiffoprugar, welche in Ober-Italien im 16. und 17. Jahrhundert sesshaft war, und sich durch die Lautenfabrikation insbesondere vortheilhaft bekannt machte [1]).

Von Gaspar Duiffopruggar existiren gegenwärtig noch mehrere unzweifelhaft echte und wohlerhaltene Violinen aus den Jahren 1511—1519 [2]), deren Etikette die ausdrückliche Bemerkung „bononiensis“ enthalten. Da ältere Violinen in der heutigen Form bis jetzt nicht bekannt geworden sind, so darf mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass Gaspar D. überhaupt die ersten derartigen Streichinstrumente gefertigt hat. Möglicherweise gab die Idee einer modificirten Verkleinerung der damaligen sechssaitigen Discant-Viola ihm Veranlassung zur Herstellung des fraglichen Tonwerkzeuges, worauf auch dessen Name hindeutet. Denn „Violino“ ist als Diminutiv von „Viola“ zu nehmen. Wenn sich die naheliegende Vermuthung bestätigen sollte, dass der heute noch in Südtirol vorkommende Geschlechtsname Tieffenbrucker durch Verwälschung in Dieffoprukhar oder Duiffopruggar (auch die Schreibart Duiffoprugcar kommt vor), umgewandelt ist, so würde der muthmaassliche Erfinder unserer Violine von deutscher Abkunft, und das Verdienst, durch deren Herstellung die Instrumentalmusik wesentlich bereichert zu haben, dem deutschen Geiste zuzuerkennen sein.

---

1) Vergl. S. 31.

2) Vergl. des Verf.'s Schrift „Die Violine im 17. Jahrh.“ S. 3. Bonn bei Max Cohen & Sohn. 1874. S. auch Abele's „die Violine und ihr Bau“ (Neuburg a/D. 1864) so wie Fr. Niederheitmann's „Cremona“ (Leipzig 1877). In dieser letzteren Schrift geschieht (S. 31) einer Violine Erwähnung, deren Inschrift „Joannes Cesarum Dominicus 1510“ lautet. Die Authenticität dieser Angaben ist indessen zur Zeit noch nicht erwiesen.

Die Violine scheint trotz der so hervorragenden Rolle, welche sie später im Entwickelungsgange der Tonkunst spielte, Anfangs nur sehr langsam und allmählig Eingang und Verbreitung gefunden zu haben. Zwar kommt ihr Name schon in Giov. Maria Lanfranco's 1533 zu Brescia edirtem Werk: „Scintille, ossia regole di musica" [1]) etc. vor; allein bei diesem vereinzelten Fall hat es für Italien Decennien hindurch sein Bewenden [2]), und in den Werken der deutschen Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts geschieht der „Violine" noch nirgend Erwähnung. Erst in Prätorius „Syntagma mus.", also zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wird sie als „Rechte Discant-Geig" aufgeführt. Jedenfalls wurde die Geigenfabrikation in Italien während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch nur schwach betrieben. Duiffopruggar wandte sich infolge einer Berufung Franz I von Frankreich sehr bald nach Paris, um zunächst dort, sodann aber in Lyon, wo er auch starb, seine Kunst fortzusetzen, und die Schulen von Brescia und Cremona begannen ihr ruhmreiches Tagewerk betreffs des Violinbaues etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Thatsächlich blieb auch die Violine der Musikpraxis jener Epoche noch ziemlich fremd, denn die melodieführende Stimme in der Instrumentalmusik wurde bis zu den Zeiten Giovanni Gabrieli's, wenn nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise von den Cornetten (Zincken) ausgeführt. Dann aber kam das neue wirkungsreiche Streichinstrument sehr bald in allgemeinere Aufnahme. Dass dasselbe, durch Duiffopruggar nach Frankreich gebracht, dort in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schon im Gebrauch stand, lässt sich aus einer, in den „Archives Curieuses de l'histoire de France" mitgetheilten Cancelleirechnung der Regierungszeit Charles IX entnehmen, welche folgendermaassen lautet: „27 Octobre,

1) S. Fétis' „Antoine Stradivari" S. 46.

2) In meiner Schrift „Die Violine im 17. Jahrhundert (Bonn bei Cohen & Sohn), habe ich — S. 4 — gesagt, dass sich in den 1587 veröffentlichten Concerten von Andrea und Giov. Gabrieli schon wiederholt die Bemerkung „Violino" findet. Diese Angabe beruht indessen auf einem Versehen. In dem „Cantus" des von mir benutzten, auf der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna befindlichen Exemplares obigen Werkes steht allerdings ein paar Mal das Wort „Violino", doch nicht gedruckt, sondern nur mit Dinte geschrieben, was ich in meinen damaligen Collectaneen nicht angemerkt hatte. Bei meinem späteren, zweiten Aufenthalte in Bologna fand ich Gelegenheit mich von dem begangenen Irrthum zu überzeugen, den ich hiermit berichtige.

1572. A Nicolas Delinet, joueur de fluste et violon dudict sieur, la somme de 50 livres tourn, pour luy donner moyen d'achester ung violon de Cremonne pour le service dudict sieur." [1])

Es ist kaum daran zu zweifeln, dass die Violine um dieselbe Zeit auch in Deutschland bereits eingeführt war, obschon wir bis jetzt noch keine urkundliche Nachricht darüber besitzen.

Aehnliche Bewandtniss, wie mit der Violine, hat es mit dem Fagott, dessen Vaterland gleichfalls Italien ist. Sein Ursprung führt sich auf ein Instrument zurück, welches der zu Ende des 15. Jahrhunderts geborne Domherr Afranio in Ferrara erfand und „Phagotum" nannte. Ein Neffe Afranio's, Namens Albanesio, hat dasselbe in der zu Pavia 1539 veröffentlichten Schrift: „Introductio in chaldaicam linguam, Syriacam atque Armenicam, et decem alias linguas. etc. etc. Et descriptio ac simulacrum Phagoti Afranii. Theseo Ambrosio ex comitibus Albonesii ..... Pavia M.DXXXIX" unter Zugabe der Abbildung [2]) (Fig. P) beschrieben. Dieselbe erinnert auf den ersten Blick bei weitem mehr an ein orgelartiges Tonwerkzeug als an den späteren Fagott, und doch ist auch wiederum der Urahn des letzteren darin erkennbar. Zwei cylindrische, mit Tonlöchern und Klappenvorrichtungen versehene Rohre, bildeten augenscheinlich die Hauptbestandtheile dieses seltsamen Instrumentes. Zwischen denselben befanden sich zwei kleinere Rohre, die offenbar mit den grösseren durch Windkanäle in Verbindung standen. Das Ganze wurde durch einen Blasebalg in Bewegung gesetzt. Ueber die Umgestaltung des „Phagotum" zum „Fagott" (ital. fagotto, franz. fagot, — zu deutsch Bund oder Bündel —) ist noch nichts Näheres festgestellt. Dass dieses Instrument jedoch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. bereits eine wesentliche Vervollkommnung erfahren hatte, welche möglicherweise einem Deutschen, Namens Schnitzer zuzuschreiben ist, ersehen wir aus Gerbers neuem Tonkünstlerlexicon, in welchem es (Bd. IV, S. 107) heisst: „Schnitzer (Sigmund) einer der ältesten bekannten Pfeifenmacher, blühte um 1550 zu Nürnberg. Seine vorzüglichste Geschicklichkeit bewies er in Verfertigung der Fagotte bis zu einer ausserordentlichen Grösse, woran man beson-

1) S. „The History of the Violin etc. by William Sandys and Simon Andrew Forster, London 1864."

2) Dieselbe wie auch andere Beiträge für meine Arbeit verdanke ich meinem Freunde G. Nottebohm in Wien.

ders seine nette Dreharbeit, die reine Stimmung und die leichte Ansprache der hohen Töne bewunderte. Seine Instrumente waren deswegen allgemein beliebt, und wurden durch ganz Deutschland, Frankreich und Italien gesucht und versendet. Er starb am 5. Dec. 1578 zu Nürnberg.“

Ueber das von Virdung und Agricola mit den „kleinen Geigen“ in ein und dieselbe Kategorie gestellte „Trumscheydt“ geben die genannten Autoren keine Mittheilungen. Desto ausführlicher berichtet Prätorius, auf eine Beschreibung Glarean's gestützt, über dasselbe, indem er sagt: „Das Trumbscheit, welches aus dem Monochordo erstlich hergeflossen vnd erfunden worden, wird von dem Glareano in seinem Dodecachordo lib. 1. c. 17. Magas secundum Suidam, oder Magadis genennet, vnnd daselbsten nachfolgender Gestalt beschrieben. Die Deutschen, Frantzosen vnd Niederländer, gebrauchen sich heutigen Tages eines Instrumentes, welches sie Tympanischizam (Fig. Q) nennen, vnd ist von dreyen dünnen Bretterlein, wie eine Trygonia Pyramis gar schlecht zusammen gefügt, in die länge zugespitzt, vnnd vff dem Obristen Bretlein (sonsten der Sangbodem genant) mit einer langen Därmenen Säitten bezogen, welche mit einem von Pferdehaaren gemachten, vnd mit Pech oder Colophonio bestrichenen Bogen, vberstrichen vnd klingend gemacht wird. Etliche ziehen noch eine andere Säitte, so zweymal kürtzer ist, darzu auff, damit die vorige ein desto stärckern Klang vnd Resonantz mit der Octava von sich geben könne. Die Spielleut tragen es vff den Gassen herumb, vnd haben die Spitze desselben, oder, wie es sonsten genennet wird, den Halss, darinnen die Clavis oder Wörbel, darmit die Säitten vffgezogen vnd gestimpt werden, stecken, an die Brust gesetzet: Das ander Theil aber, da vnten die Höle, vnd das dreyeckichte Fundament ist, haben sie vorwerts hinnausgestreckt. Vnd halten also solch Instrument in der lincken Hand, vnd Rühren an den vnterschiedenen Punckten vnd Sectionibus (welches sonsten vff Lauten vnd Cithern die Bünde sind) Die Söiten mit dem lincken Daumen ein wenig vnd gar gelinde an: Mit der rechten Hand aber ziehen sie den Bogen vber die Säiten hin vnd her. Die Tieffe der grösten Säiten hat jhren anfang am vntersten ende, vnd erstreckt sich biss oben zur Spitzen, welche an die Brust gesetzet wird, do denn mit dem Daumen der lincken Hand dieselbe Säitte jederzeit hin vnd her wieder berühret, vnd die vnterschiedliche Melodey

zuwege gebracht wird. Die Rechte Hand streicht den Bogen vber die Säite, gar oben zwischen der Linken Hand vnd dem obersten Theil, also dass allezeit der geringste Theil der Säiten den rechten Tonum von sich giebet: Vnd lautet von fernen viel anmutiger, als wenn man nahe darbey ist.

Die beide Modos, Jonicum & Hypojonicum können sie gar wohl vff diesem Instrument, gleich wie vff den Trummten, Sackpfeiffen, vnd andern dergleichen Instrumenten, spielen vnd zu wege bringen, die andern Tonos aber nicht so wol.

Vnd ob zwar diejenige, so der Music vnerfahren, allein bei den Tertien, Quarten, Quinten, vnd Octaven bleiben müssen, die Tonos aber vnd Semitonia nicht wol finden können: So kan man sie doch, wer sich dessen etwas fleissiger angelegen seyn lest, auch zu wege bringen; Wiewol wegen dessen, dass die lange Säite ein kirrenden vnd schnarrenden Sonum von sich gibt, die Semitonia nicht wol observirt werden können.

Dieses kirren oder schnarren aber, wird zu wege gebracht, durch ein kleines krummes höltzlein, dessen breitestes vnd dickstes Füsslein, vnten fast am ende vnter die Säite, wie sonsten ein Steg vff den Geigen, doch gar lose gestellet, also, dass der ander Theil oder Füsslein, welchem sie etwas aus Helffenbein, oder anderer harten Scheinbahren matery vnterlegen, wie ein Schwantz oder Colurus herfürgehet: Derselbe beweget sich vff dem Resonantz oder Sangbodem, wann die Säite mit dem Bogen gerühret wird, vnd erreget also einen zitternden vnd schnarrenden Klang vnd Resonantz.

Ich habe dieses Instrumentes Invention lachen müssen: Die rechte Vrsach aber, warumb nicht alle divisiones vnnd vnterschiedene Puncta solcher stridorem von sich geben, ist mir, wie fleissig ich auch demselben nachgedacht zu ergründen vnd zu erfahren vnmüglich gewesen. Bissweilen stecken sie auch in das allervnterste dieses herfürgestreckten Theils oder Füsslein, ein gar subtiles Nägelchen, damit das zittern vnd schnarren desto stärcker in dem Solido gehöret werde. Vnd ist eben also, wie vff einer Harffe, da die Säiten auch knirren vnd schnarren, wenn sie an den vntersten höltzernen Nagel, damit die Säiten vnten in das Corpus eingezapfft, vnnd fest gemacht seyn, antreffen vnd angeschlagen werden; Welches von dem gemeinen Manne ein Harffenierender Resonantz genennet wird. Dieses dreyeckichten Monochordi länge ist fast fünff Schuch; Aber von drey Breterlein,

deren ein iedes vnten in Basi 5. Zoll, Oben an der Spitzen aber 2. Zoll breit ist (vnd so viel aussm Glareano.)"

Prätorius fügt dieser Beschreibung Glarean's hinzu: „Dieses Trummscheit, wie ich es gesehen, vnd selbsten eins habe, ist 7. Schuch 3. Zoll lang, vnd im Triangel vnten ein jedes Bretlein 7. Zoll, oben aber kaum 2. Zoll breit; mit 4 Säiten bezogen, also, dass die rechte Principal vnd längste Säite ins *C*, die ander ins *c*, die dritte ins *g*, vnd die vierdte [1]) ins $\bar{c}$ gestimmet: Vnd bleiben die obersten drey allezeit in einem Laut vnd Tono, wie sie ins *c g* $\bar{c}$ gestimmet seyn; Vff der gröbsten Säite aber, wird mit dem anrühren des Daumens, die rechte Melodey, gleich wie ein rechter Clarien vff einer Trummet zu wege bracht, also, dass wenn es von fernen gehöret wird, nicht anders lautet, als wenn vier Trumten (Trompeten) mit einander bliesen vnd lieblich einstimmeten; Sonsten ist es in allen Dingen durch vnd durch also beschaffen, wie hievorn aussm Glareano verdeutschet, vnd angezeiget worden."

Im Hinblick auf die vorstehenden Erläuterungen ist mit Sicherheit anzunehmen, dass das Trummscheidt, selbst in dem Kindesalter der Instrumentalmusik eine höchst untergeordnete Stellung einnahm, da auf demselben offenbar nur Geringfügiges zu leisten war. Sobald man einen höheren Standpunkt erreicht hatte, kümmerte man sich nicht mehr darum, und nur die Strassenmusikanten machten noch eine Zeitlang davon Gebrauch.

Zu dem Geschlecht der „saitenspil" gehörten nach Virdung, ausser den bereits betrachteten Instrumenten, noch „harpffen", „Psalterium" und „Hackbrett". Er giebt von diesen indessen, gleichwie auch Agricola, nur die Abbildungen, ohne irgend ein Wort hinzuzufügen.

Bei Agricola beträgt der Tonumfang der Harfe (Fig. R) drei und eine halbe Octave von [Notenbeispiel] bis [Notenbeispiel]. Dieses Instrument war identisch mit den von Prätorius erwähnten „gemeinen einfachen" Harfen, „welche 24. etliche mehr Säitten" haben „vom *F* biss ins $\bar{c}$ vnd $\bar{\bar{a}}$, haben keine semitonia bey sich". Die Leistungsfähigkeit der Harfe des 16. Jahrhunderts war ohne Frage eine eben so beschränkte, wie die der andern Saiteninstrumente.

1) Das „Trumbscheit" war also zu Prätorius Zeiten mit 4 Saiten bezogen, während es deren vorher höchstens nur zwei hatte.

Von weit geringfügigerer Bedeutung noch erscheint freilich das „Psalterium", dessen Abbildung eine höchst primitive Construction zeigt; es bestand, wie die von uns (Fig. S) mitgetheilte Zeichnung ersehen lässt, aus einem, in gleichseitiger Triangelform zusammengefügten Rahmen, innerhalb dessen zwischen den beiden aufrecht stehenden Schenkeln die, mittelst eines Plectrums angerissenen Saiten aufgespannt waren.

Das „Hackbret" (Fig. T), oder „Hackebreth", wie Agricola schreibt, ist dasselbe Instrument, welches noch heute bei ungarischen Musikbanden im Gebrauch steht. Im Grunde darf es als ein kleines clavierartiges Tonwerkzeug bezeichnet werden, nur mit dem Unterschied, dass beim Clavier die Hämmer mittelst der Tasten in Bewegung gesetzt werden, während beim Hackbrett der Spieler in jeder Hand zur Bearbeitung der Saiten einen hölzernen Klöppel führt. Der Resonanzkasten des hart und trocken klingenden Instrumentes besteht aus einem mässig grossen durchweg von Holz gefertigten Kasten in Trapezform, über dessen Schalldecke der Breitseite nach die metallenen Saiten gezogen sind. Eine verbesserte Auflage des Hackbretts war das von Hebenstreit, einem namhaften Geiger zu Anfang des 18. Jahrhunderts [1]), erfundene „Pantaleon". Gerber beschreibt dasselbe folgendermaassen: „Es hat die Form eines Cimbals oder sogenannten Hakebrets, ist aber um viermal grösser, und wird auch eben so traktirt. Nur hat es auf beyden Seiten (also einen doppelten) Resonanzboden, wovon der eine mit Drath- und der andere mit Darmsaiten bezogen ist. Ueberdies befinden sich alle möglichen weichen und harten Tonleitern, so wie auf dem Klaviere, drauf. Auch hat es, wo nicht noch einen grössern, doch denselbigen Umfang in Octaven." Wie wenig geeignet übrigens das Hackbrett für höhere musikalische Zwecke war, ist daraus zu schliessen, dass der so gewissenhafte als ausführliche Prätorius es nicht einmal einer oberflächlichen Beschreibung würdigt.

Gleichwie die Saiteninstrumente, erwecken auch zur Hauptsache die Blasinstrumente des 16. Jahrhunderts keine günstige Vorstellung von ihrer Leistungsfähigkeit. Einige derselben sind als Vorläufer der späteren gleichartigen Orchesterinstrumente zu bezeichnen; andere dagegen wurden im Laufe der Zeit bei Seite

1) S. des Verf. Schrift „Die Violine u. ihre Meister" S. 156.

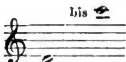
gelegt, weil sie entweder keiner oder doch nur einer geringen Vervollkommnung fähig waren. Sie fielen daher nach und nach in dem Maasse der Vergessenheit anheim, als sie durch besser construirte Tonwerkzeuge ersetzt werden konnten, die den allmählig höher gesteigerten Anforderungen an das Instrumentenspiel mehr entsprachen.

Virdung sondert, wie oben schon mitgetheilt wurde, sämmtliche Blasinstrumente, und zwar mit Rücksicht auf den Umstand, ob sie Fingerlöcher haben oder nicht, in zwei Klassen. Für alle zur ersteren derselben gehörenden Tonwerkzeuge war hinsichtlich der Handhabung die Flöte maassgebend. Mit ausschliesslicher Bevorzugung widmet ihr daher sowohl Virdung wie Agricola allein eine eingehende Betrachtung und Erläuterung, während von den übrigen dahingehörigen Blasinstrumenten ausser der Abbildung kaum mehr als der blosse Name erwähnt wird. Was für die Flötentechnik zu beachten war, galt auch für die übrigen „Pfeiffen". Agricola sagt:

„Ich hab das Fundament verzelt
Von sechserley Pfeiffen wie gemelt
Als Zincken, Kromphörner, Flötlein
Bomhart, Sackpfeiffen vnd Schalmein,
Welche fast vberein kommen
Mit den griffen all zusammen."

Von den Flöten gab es zweierlei verschiedene Arten, nämlich die Querflöte und die sogenannte Schnabelflöte. Zunächst haben wir es mit der letzteren zu thun. Die Schnabelflöte (franz. Flute à bec später „Flauto dolce" oder „Flûte douce" genannt), wurde nach Art der Clarinette gebraucht. Im Wesentlichen ist es dasselbe Instrument, welches jetzt nach vulgärem Sprachgebrauch „Pfeife" genannt wird, und noch gegenwärtig in verjüngtem Maassstabe den harmlosen musikalischen Vergnügungen der Kinder dient. Man besass von dieser Flöte, von der auch in dem Flageolet [1]) (Fig. U) noch eine Abart auf unsere Tage gekommen ist, gleichwie von den Streichinstrumenten, ein nach den vokalen Stimmgattungen benanntes Quartett, ein Umstand, der immer wieder auf das Vorbild des gesanglichen Elementes zurückdeutend, auch

---

1) Der Umfang des Flageolet's betrug nach Fétis 

.

bei andern Blasinstrumenten sich wiederholt. Die Discant-, Alt- und Tenor-Flöten hatten acht Tonlöcher, von denen das unterste zu beliebigem Gebrauch für die rechte oder linke Hand doppelt vorhanden war. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts hielt man es noch für gleichgiltig, ob die rechte Hand sich über oder unter der linken befand. Wenigstens lehrt Agricola in der ersten Ausgabe seiner „Mus. instrumentalis":

„Nim die pfeiffe zum aller ersten mal
Inn beyde Hend, vnd solt haben die wal.
Welche hand du wilt, solt oben halden
Die ander sol alzeit vnten walden."

Je nachdem die rechte oder linke Hand am untern Ende der Flöte thätig war, wurde das eine, nicht benutzte der beiden nebeneinanderstehenden Tonlöcher mit Wachs oder dergl. verstopft.

An die Stelle dieser willkürlichen Application trat indess bald, wie es scheint, eine feststehendere Praxis, denn schon in der zweiten Auflage des Agricola'schen Werkes heisst es:

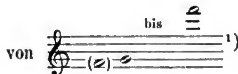
„So dir die kunst worden bekand
So nim die Pfeiff also zurhand
Die recht oben die link vnden
So hastu den angriff funden."

Nichts desto weniger findet sich noch bei Prätorius, also circa 70 Jahre später, in Betreff der Schnabelflöte folgende Bemerkung: „Denn ob gleich fornen gar vnten zwey Löcher neben einander seyn, so sind doch dieselbe beyde einerley am Thon, vnd allein dahin gerichtet, dieweil etliche Instrumentisten die lincke, etliche aber die rechte Handt vnten brauchen: Derowegen alsdenn eins vnter solchen beyden Löchern mit Wachss verstopfet werden muss."

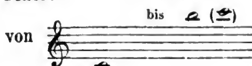
Weiterhin wurde es aus praktischen Gründen allgemein üblich, die linke Hand am oberen, die rechte dagegen am unteren Ende der Holzblaseinstrumente zu placiren, wie dies auch noch heute als feststehende Regel gilt.

Die Bassflöte war zum Schliessen und Oeffnen des untersten Tonloches, welches bei der grösseren Längenausdehnung des Instrumentes für den kleinen Finger sonst nicht zu erreichen gewesen wäre, mit einer Klappe versehen, deren Stiel eine doppelarmige Gestalt hatte, um zu beliebigem Gebrauch der Hände sowohl von der linken als der rechten Seite her eine Benutzung zu ermöglichen.

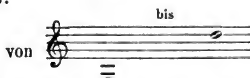
Der Tonumfang dieser Flöten, von denen Alt und Tenor, ganz wie bei den Geigen „einerley art“ waren, erstreckte sich für den Discant:



für den Alt und Tenor:



und für den Bass:

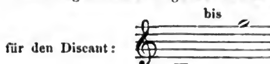


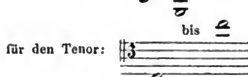
Die Bassflöte wurde im Bassschlüssel, und zwar eine Octave tiefer notirt, als sie thatsächlich erklang. Die im C-Schlüssel auf der 1., 2. oder 3. Linie notirte Alt- und Tenorflöte stand eine Quint höher, und die mehrentheils im G-Schlüssel notirte Discantflöte wiederum eine Quint höher, wie diese beiden letzteren [2]).

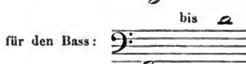
---

1) Nach G. Nottebohm's Angaben (D. Mus.-Ztg. Jahrg. II, Nr. 34) erstreckte sich der Umfang der Discantflöte bis zum [Notenbeispiel] hinauf.

2) Fétis macht in seiner Musikgeschichte (Bd. 5, S. 180) Mittheilung von drei, angeblich dem 16. Jahrh. angehörenden Flöten à bec, welche in seinem Besitz gewesen. Er giebt den Tonumfang derselben folgendermaassen an:







Diese Angaben stimmen mit den obigen überein, nur dass Fétis hinsichtlich der Notirung um eine Octave unter die wirkliche Klanghöhe der Flöten geht. Fétis

Virdung und Agricola lehren in bildlicher Darstellung die Benutzung der Fingerlöcher für die Erzeugung der verschiedenen Intervalle. Waren sämmtliche Löcher geschlossen, so erklang der tiefste Ton des Instrumentes. Das betreffende Zeichen dafür war eine kreisrunde geschwärzte Figur.

„Dieser ring ● sag ich dir nu,
Bedeutet alle löcher zu,
Giebt im Discant G sol re ut
Wie seyne Scala leren thut,"

heisst es bei Agricola.

Gleichwie von den Schnabelflöten besass man auch von den Querflöten — Agricola bezeichnet sie als „Schweitzer Pfeiffen" oder auch schlechtweg als „Pfeiffen", während die Franzosen sie „Flutes allemandes" nannten — vier Arten (Fig. V) im Discant, Alt, Tenor und Bass. Sie hatten durchgängig nur sechs Tonlöcher, die für den Zeige-, Mittel- und Ringfinger der rechten und linken Hand bestimmt waren. Eine Klappenvorrichtung an diesen noch ganz primitiven Tonwerkzeugen, aus denen sich unsere heutigen Flöten allmählig herausbildeten, kannte man ebensowenig schon, wie die Zusammensetzung derselben aus mehreren Stücken.

Die Handhabung, ganz nach Art der modernen Flöte, wurde betreffs der Fingertechnik derjenigen der Schnabelflöte gleich erachtet,

„Denn es ist gantz leicht zuversten
Wer das vorige gründlich kan,
Drumb acht ich, es dorff nicht viel wort
Halts allein wie oben gehört,"

bemerkt Agricola darüber.

---

bemerkt übrigens, dass das eingestrichene a (ā) der Discantflöte genau dem eingestrichenen f (f̄) der jetzigen Pariser Normalstimmung entsprochen habe. Hieraus glaubt er folgern zu dürfen, dass die Stimmungshöhe im 16 Jahrh. um beinahe $2^1/_2$ Ton tiefer gewesen sei, wie das französische Diapason vor der Stimmungsreform vom Jahre 1859. Hiergegen wäre zu bemerken, dass man, wie bereits früher erwähnt, im 16. Jahrh. eine feststehende Stimmung der Instrumente noch nicht kannte. Fétis sagt auch selbst ausdrücklich, dass es Flöten à bec von ein und derselben Gattung in verschiedener Tonhöhe gab, und berichtet speciell von einer gleichfalls in seinem Besitze gewesenen Discant-Flöte, welche noch um eine Terz tiefer stand, wie die vorhin erwähnte.

Die „Schweitzerpfeiffen" bewegten sich in einem Umfange von circa zwei Octaven, deren tiefste Stufe im Discant , im Alt und Tenor: , und im Bass: oder war [1]).

Zu dem zwiefachen Geschlecht der Flöten gehörte noch ein kleines flageoletartiges Tonwerkzeug, die „russpfeyff", welche eine ähnliche Bestimmung haben mochte, wie unsere heutige Piccoloflöte, nämlich die Verstärkung der Flöten bei einer starkbesetzten Musik in der höheren Octave.

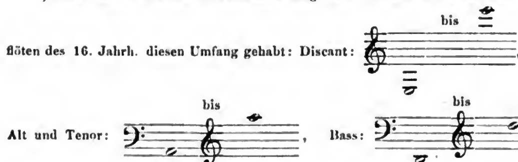
Die „Russpfeiff" [2]) (Fig. W), war jedenfalls gleichbedeutend mit dem „klein Flötlein mit 4 löchern". Agricola sagt von diesem, „wenn das vnterst ende der Pfeiffen, auch gebraucht wird (wie es gemeyniglich geschihet) mag sie mit fünff odder sechs löchern, gerechnet werden." Man konnte also diesem Instrument durch grössere oder geringere Verdeckung des am untern Ende befindlichen Schallloches noch ein paar Töne über seinen natürlichen Umfang abgewinnen.

Prätorius erwähnt in seinem Synt. mus. „gar kleine Plockflötlein (etwa drey oder vier Zoll lang) die fornen drey Löcher, hinten eins haben"; es konnten „fast zwo Octaven darauff zu wege gebracht werden", doch nur, wenn sie „vnten zum Aussgang darneben mit eim Finger regieret" wurden. Offenbar handelt es sich hier um das Instrument, welches Virdung als „russpfeiff" und Agricola als „klein Flötlein mit 4 löchern" bezeichnet.

Beim Blasen der „Schweitzerpfeiffen" wurde das Vibriren des

---

1) Fétis macht hiervon abweichende Angaben. Nach ihm hätten die Querflöten des 16. Jahrh. diesen Umfang gehabt:
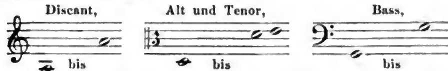


Diese Angaben stehen im Widerspruch zu den Ueberlieferungen Agricola's. (Vergl. Fétis' Musikgesch. Bd. V, S. 185.)

2) Dieser Name scheint von dem niederdeutschen „ruyspype" s. v. wie Sackpfeife abzustammen. S. Junius Nomenclator. Antwerp. 1583 Bl. 243a.

Tones für geschmackvoll gehalten, und deshalb geradezu empfohlen; wenigstens gedenkt Agricola dieser Vortragsmanier speziell nur bei diesem Blasinstrument, und zwar mit den Worten:

„Auch sey im Pfeiffen darauf gsind
Das du blest mit zitterndem wind,
Denn gleich wie hernach wird gelart
Von der Polischen Geigen art
Das, das Zittern den gesang zirt
Also wird's auch allhie gespürt."

Die „Krumhörner" (Fig. X) (ital. Cornamuti torti, oder auch nur Storti, franz. cromornes) auch „Kromphörner odder Pfeiffen", existirten gleichfalls in vier Arten. Sie waren aber wegen ihres beschränkteren, wenig über eine Octave betragenden Umfanges, der sich folgendermaassen darstellt:



nur in bedingtem Maasse in der Musikpraxis zu brauchen [1]).

Agricola hat in der ersten Ausgabe seines Werkes für diese Tonwerkzeuge nur vier Zeilen übrig:

„Die Kromhörner aber nicht höher gan
Denn die acht löcher werden auffgethan
Darumb aller gesang sich drauff nicht zimpt
Der sich auff flöten vnd gros pfeiffen stimpt."

In der zweiten Ausgabe der „Musica instrumentalis" vervollständigt der Autor vorstehende Bemerkung:

„Die Kromphörner nicht höcher gan
Dann ein Tonum Diapason,
Als der Discant bis zum aa
Tenor zum d. das merck allda,
Bass des G sol re ut berürt
Wie beym offen ring wirt gespürt

---

1) Fétis lässt den Discant bei , den Tenor bei und den Bass bei beginnen, und bemerkt, dass dem letzteren zu Ende des 15. Jahrh. noch die Töne hinzugefügt wurden, leider ohne Angabe der Quelle.

Alda wird dir gemeldet auch
Der Schalmeyen vnd Bomharts brauch.
Drumb ein gsang höcher zugericht
Schickt sich auff diese Pfeiffen nicht."

Ein zweites als „Krumphorn" (Fig. Y) bezeichnetes Instrument mit vier Tonlöchern zeigt eine, von dem vorhergehenden abweichende Form. Ueber seine Bestimmung erfahren wir von Virdung und Agricola ebensowenig, wie über das „Platerspiel" (Fig. Z), allem Anschein nach eine Abart des Krummhorngeschlechtes mit einer wulstigen Erweiterung unterhalb des Mundstückes, die Ambros in seiner Geschichte der Musik für einen Windsack erklärt.

Auch über die „Schalmey" (franz. Chalumeau), den „Bomhart" (franz. bombard) oder Bombardt, die „Schwegel" (franz. frestel oder fretiau, heute galoubet), den „Zincken" (ital. Cornetto, franz. cornet), das „Ziegen- oder Gemsenhorn" und die „Sackpfeife" (vulgo Dudelsack) lassen uns beide Autoren ohne erläuternde Nachrichten [1]).

Wir werden diese Instrumente mit Ausschluss des Ziegenhornes (Fig. AA), welches jedenfalls von nur nebensächlicher Bedeutung war, da auch Prätorius keine Andeutung darüber giebt, in der später zu veröffentlichenden Geschichte der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts näher kennen lernen, und bemerken hier nur, dass die „Schalmey" [2]) (Fig. BB) sich als eine Oboe

---

1) Nach Fétis wäre eine im 15. und 16. Jahrh. gebräuchlich gewesene „Oboe" ohne Klappen, mit der ehemaligen französischen „Douçaine" (ital. dolzaine) gleichbedeutend. Der Tonumfang dieser Douçaine war bis. Im 16. Jahrh. habe man dem Instrument zwei Klappen hinzugefügt, infolge dessen der Umfang desselben noch einen Ton in der Tiefe und zwei in der Höhe gewonnen. Der Tenor dieses oboeartigen Instrumentes habe ausser 7 Tonlöchern eine Klappe gehabt und sei von diesem Umfang gewesen: bis. Sodann spricht Fétis noch von einer Bassoboe, deren Tonumfang bis gewesen sei. Ich gebe diese, wie die vorhergehenden und nachfolgenden Notizen des belgischen Musikschriftstellers mit allem Vorbehalt für deren Richtigkeit.

2) Fétis macht einen Unterschied zwischen „Schalmey" und „chalumeau", ob-

in primitiver Gestalt erweist. Die Fingertechnik dieses letztgenannten Instrumentes war wie bei der Schnabelflöte. Das zum Anblasen dienende Mundstück dagegen, bestand in einem cylindrischen Röhrchen, welches weiterhin durch Anwendung von zwei dünnen, in ihrer Zusammenfügung eine schmale Spalte bildenden Rohrblättern die heutige plattgedrückte Form erhielt.

Der „Bomhardt“ (Fig. CC) war nichts anderes als eine „Schalmey“ in tieferer Stimmung, hatte aber wegen seiner grösseren Längenausdehnung, wie die Bassflöte à bec, am untersten Tonloche eine Klappe mit Stiel, um die Anwendung des kleinen Fingers zu ermöglichen.

Ein eigentliches Bassinstrument nach Analogie der Flöten und Krummhörner besass man, so weit sich aus den Schriften Virdung's und Agricola's entnehmen lässt, für die Gattung der Schalmeien in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht. Der von beiden Schriftstellern erwähnte „Bomhardt“ repräsentirte die Alt- und Tenorlage. Wie „Schalmey“ und „Bomhardt“ diese beiden, ihrer Natur nach verwandten, doch verschieden benannten Instrumente sich weiter entwickelten, wird in der Fortsetzung dieser Blätter nachzuweisen sein.

Von dem „Zincken“ (Fig. DD), der in dreierlei Arten existirte, theilen Virdung und Agricola nur die Abbildung des sogenannten geraden mit. Es gab aber auch krumme Zincken, und zwar in einer einfach und doppelt gebogenen Form nach Gestalt eines S. — Fétis meint in seiner Musikgeschichte (Bd. V, S. 193 f.), dass die letztere Form in Deutschland sowohl für den Tenor- als Basszincken üblich war, während in Frankreich der Tenorzincken nur eine einfache Biegung hatte. Der Tonumfang war nach des genannten Autors Notirungen bei den französischen Zincken,

---

wohl er zugiebt, dass beide Instrumente ein und derselben Art waren. Letzteres Tonwerkzeug hatte nach seiner Angabe den Umfang: [Notenbeispiel] bis, die Schalmey dagegen nur diesen [Notenbeispiel] bis. Ebenso unterscheidet er „Bombard“ und „Bomhart“ Der Umfang des ersteren war nach ihm: [Notenbeispiel] bis, der des letzteren [Notenbeispiel] bis.

für den Discant: [Notenbeispiel] bis, für den Tenor: [Notenbeispiel] bis,

und für den Bass: [Notenbeispiel] bis. Diese Angaben differiren nur wenig von den durch Prätorius überlieferten. Wahrscheinlich kamen die krummen Zincken erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Aufnahme.

Die „Schwegel" (Schwefelpfeiff?) ist ohne Frage dasselbe Instrument, welches Prätorius in seinem Synt. mus. als „Schwiegel" oder „Schwägel (Fig. EE) (sonsten auch Stamentien-Pfeiff genand)" aufführt und folgendermaassen beschreibt: „dieselbe hat vnten nur 2. Löcher, hinten eins; Ist an der lenge einer Querpfeiffen gleich, wird aber wie ein Plockflöt intonirt, vnd von etlichen Engelländern mit der lincken Handt, zum kleinen Trümmelchen oder Päucklein gebraucht: ascendirt vom *d* biss ins $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{e}}$ vnd noch weiter. Etliche sind vmb ein Quint tieffer, vom *g* biss ins $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{a}}$ Welches dann zu verwundern, dass man auff den dreyen Löchern so hoch vnd weit kommen, als sonsten auff 6. oder 7. Löchern nicht geschehen kan." Diese Pfeife soll nach Fétis Versicherung gegenwärtig noch in der Provençe allgemein üblich sein, wie sie denn bekanntlich auch nebst der Trommel von Bärenführern gebraucht wird.

Prätorius rechnet die „Schwegel" [1]) übrigens zu den Schnabel- oder „Plockflötten".

Es möge hier noch die Anweisung Agricola's für die Zungentechnik der „Pfeiffen" folgen.

Der genannte Autor sagt:

„Ich wil dir nicht bergen noch eins
Welchs auff Pfeiffen nicht ist ein kleins,
Sondern das vornemste stück zwar
Vnter andern, glaub mir fürwar,
Nemlich die zung im mund gfürt
Auff die Noten wird applicirt.
Darumb ich dir sag zu dieser stund,
Wenn du die pfeiffe setzt an mund,

1) Ueber dieses Blasinstrument vergl. Mendel's mus. Lexicon, fortges. durch A. Reissmann, Bd. 9, S. 194.

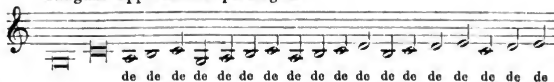
Vnd wilt pfeiffen nach dem gsang
So merck, ob die Noten gehn lang,
Nemlich ob es Maxime seyn,
Longae odder Breves allein
Aus welchen man gmeinlich macht
Semibrevis, das halt in acht.
Die Semibreff, wie ichs versteh
Minimae, Semiminimae
Haben gleiche Application,
Das soltu aber so verston,
Die zunge must du bewegen
Vnd inn deinem munde regen
Auff ein jtzlich inn sonderheit
Wie folgend im Exempel steht.
Finger vnd zung sollen gleich sein,
So laut die Colorathur rein,
Denn wo die zung wird ehr geregt
Dann die finger vom loch bewegt,
Lauts nimmer so zusammen,
Als wenn sie beid zugleich kommen.
Die andern beiden Noten schnell
Als Fusa vnd Semifusel,
Haben auch beyd einerley weis
Im applicirn, das merck mit vleis
Ih doch nicht auff die selbig art
Wie von den andern ist gelart.
Wiewol etzlich im applicirn
Die Semiminimas so fürn
Wie es itzunder ist verzalt,
Das wirstu deudlich spüren bald
Inn einem Exempel gantz fein
Darnach applicir das züngelein,
Auff etzliche Noten mit list,
Wie es drunder geschrieben ist,
Auff Sackpfeiffen kann mans nicht fürn,
Da müssen die finger regirn."

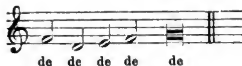
„Wiltu das dein Pfeiffen besteh
Lern wol das: dirididiride,
Dans gehört zu den Noten klein,
Darumb las dirs nicht ein spot sein.
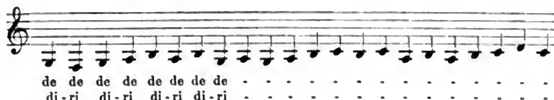
Auch wiltu weiter speculirn
Vnd reinlich lernen colorirn,
Mit mordanten rechter masson,
So magstus vom Lehrmeister fassen,
Denn es wil hie leiden nicht
Das ich darvon thu vnterricht."

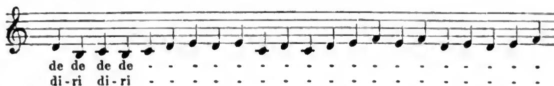
Agricola giebt zu diesen Erläuterungen folgende Notenbeispiele:
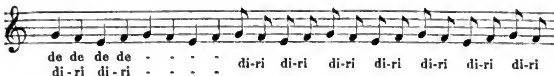
Linguae applicationis paradigma.
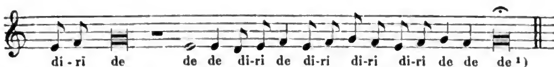












„Etzlich brauchen im Coloriren diese Art, vnd nennen es die flitter zunge, wie folget:"



1) Für das einfache Anblasen des Tones auf der Flöte bedient man sich heute bekanntlich der Sylbe „dü", für die sogenannte Doppelzunge dagegen der Sylben düke (dügü).

Ueber die Blasinstrumente ohne Tonlöcher, wie die „Busaun" (Posaune), „Felttrumet", „Clareta" und das „Thurner Horn" (Thümerhorn), — letztere drei sind, wie die Abbildungen (Fig. FF) zeigen, trompetenartige Instrumente — lassen uns Virdung und Agricola gleichfalls ohne alle Mittheilungen. Virdung umgeht jedwede Beschreibung mit den Worten: „welche aber von denselben zu reguliren seind vnd wie man darauff lernen werd mügen davon wil ich hie nit mer sagen", und auch Agricola findet sich, in die Fusstapfen seines Vorgängers tretend, mit der einfachen Bemerkung ab, es werde „die melodey, allein durchs blasen vnd ziehen geföret rein". Dürfen wir hieraus schliessen, dass die Posaune bereits mit einer Zugvorrichtung zur Erzeugung der verschiedenen Töne versehen war, so lässt der Autor uns über alles Andere doch völlig im Dunkel; er war über die Technik dieser Instrumente selbst nicht orientirt, wie folgendes Bekenntniss zeigt:

„Davon sag ich nicht viel zu dieser stund
Denn ich hab auch noch nicht den rechten grund
Wo ich ihn aber werde erlangen
So soltu ihn recht von mir empfangen
Ydoch sol es also schlecht nicht hingan
Ich wil dir sie gemalet zeigen an."

An Schlaginstrumenten werden uns von Virdung und Agricola genannt: „Ampos vnd hemmer", „Zymlen" (Zimbeln), „Glocken", „Heerpaucken", „Trumeln vnd klein peucklein" (Fig. GG).

Auf die drei letzten, ausschliesslich dem Rhythmus dienenden Tonwerkzeuge ist Virdung noch schlechter zu sprechen, wie auf das Trumscheidt und die „clain Geigen". In seinem Unmuth über dieselben äussert er sich also: „die grossen Herpaucken, von kupferen kessel gemacht, vnd mit kalbsfellen über zogen, doruff schlecht man mit klüpfeln, dass es ser laut vnd helle tummelt, An der fürsten höfe zu den felt trummeten, wann man zu tisch plaset, oder wann ein fürst in ein stat ein reitet, oder ausszeucht, oder in dz felt zeucht. Das synd gar vngeheur Rumpelfesser. Man hat auch sunst noch andere Paucken die schlecht man gemeinlich zu den zwerch pfeiffen, als die kriegs knecht haben, sunst ist noch ein klein peucklin, das haben die frantzosen vnd niederlender ser zu den Schwegeln gebraucht, vnd sunderlich zu Dantz, oder zu den hochzyten. Dise baucken alle wie sye wellen, die machen vil onruwe den Erbarn frummen alten leut, denen

siechen vnd krancken, den andechtigen in den clöstern, die zu lesen, zu studieren, vnd zu beten haben, vnd ich glaub vnd halt es für war der teufel hab die erdacht vnd gemacht dann gantz kein holtseligkeit, noch guts daran ist, sunder ein vertempfung, vnnd ein nyder truckung aller süssen melodeyen vnd der gantzen Musica, Darumb ich wol geachten kan, das dz Tympanum (der Alten) vil eynander ding muss gewesen sein, das man zu dem dienst gottes gebraucht hatt, dann yetz vnser baucken gemacht werden, vnd das wir on billich den namen der tüfelischen instrument zu geben, das doch nit wirdig ist zu der Musica zu brauchen, Noch vilmynder zu zulassen derselben wirdigen kunst ein instrument zu seyn, Dann wann das klopffen oder boldern, Musica solt seyn, So müsten die pender oder küffer, oder die, die fesser machen auch musici seyn, das ist aber alles nichts."

Die von Virdung solchergestalt verurtheilten Paucken und Trommeln waren, wie aus den hinzugefügten Abbildungen zu ersehen ist, abgesehen von dem, der neuesten Zeit angehörenden vervollkommneten Stimmmechanismus, im Wesentlichen ganz so beschaffen, wie sie es noch heute sind. Aus den Kundgebungen Virdungs scheint indessen mit Sicherheit hervorzugehen, dass sie bei ausschliesslich künstlerischen Anlässen damals noch nicht gebraucht wurden.

Welchen Zwecken speziell der Ambos mit Hämmern gedient haben mag, dürfte sich schwerlich ergründen lassen. Eher könnte man sich die Anwendung der nach Agricola in „drey Octaven" gestimmten „Zimbeln" und „Glocken" vergegenwärtigen. Diese Klingelinstrumente wurden, wie Forckel[1]) wissen will, „nicht bloss bey Orgeln angebracht, sondern auch für sich allein gebraucht. Die Cymbeln, Schellen oder Glöckchen wurden bogenförmig an ein Holz gehängt, und sodann mit der Hand herumgeschüttelt, damit sie recht klingeln mussten. Diess waren die dulcia genera instrumentorum musicorum, woran sich unsere Vorfahren am herzlichsten (?) ergetzen konnten. Sie bedienten sich ihrer bey allen möglichen Gelegenheiten; sogar die heiligen Kleider der Geistlichen und viele Arten von musikalischen Instrumenten wurden damit behangen."

Der sogenannte „Cymbelstern" findet sich übrigens noch bei

---

1) S. dessen Gesch. d. Musik Bd. 2, S. 744.

alten grossen Orgelwerken. Durch seine mittelst Windgebung zu bewirkende Umdrehung werden mehrere Glöckchen in Bewegung gesetzt. Ein bemerkenswerthes Beispiel von der Benutzung des Glockentones für musikalische Zwecke ist in Joh. Seb. Bach's Altarie „Schlage doch gewünschte Stunde" auf unsere Zeit gekommen. In derselben sind dem Accompagnement des Streichquartetts zwei Glocken von bestimmter Tonhöhe zur Illustration der Texteswortc hinzugefügt.

Eine anderweite, ehedem sehr beliebte Verwerthung der Glocken bestand darin, dass man umfangreiche Glockenspiele in den Kirchthürmen anbrachte, die theils durch Uhrwerke, theils durch Menschenhände in Bewegung gesetzt wurden, um ganze Musikstücke auszuführen. Ganz besonders thaten sich in dieser Beziehung die Hauptstädte Hollands hervor, in denen man noch heute dergleichen hören kann. Der berühmte französische Componist Couperin verschmähte es nicht, solche Glockenspiele auf der Orgel nachzuahmen. Er schrieb zwei „Carillons", welche von ihm während der Vesper beim Allerheiligen- so wie beim Todtenfeste gespielt wurden. Diese in künstlerischer Beziehung nicht eben hervorragenden Musiksätze befinden sich im ersten Bande der Philidor'schen Sammlung [1]) auf der Bibliothek des pariser Conservatoriums, unter der Ueberschrift: „Piesce qui a esté faitte par Mr. Couprins (sic) pour contrefaire les Carillons de Paris et qui a toujours esté jouez sur l'Orgue de St. Gervais entre les Vespres de la Toussins et celles des Morts".

Wir theilen der Curiosität halber eines dieser beiden Stücke in den Musikbeilagen mit [2]).

Die von Agricola speciell aufgeführte, von Virdung aber unter die „dörlichen Instrumente" gerechnete „Stro Fidel" war jenes Tonwerkzeug, welches noch heute unter demselben Namen vorkommt. In Oesterreich hat man dafür auch die Bezeichnung „hölzernes Gelächter", in Tirol hingegen sagt man „Gigelira".

---

1) Der franz. Violinist Philidor (André Danican), Mitglied der königl. Capelle, copirte nach seiner Pensionirung (1703) eine grosse Menge französischer Musik vom Jahr 1540 bis auf seine Zeit, und widmete die daraus gebildete reichhaltige Sammlung Louis XIV. Dieselbe wurde nach der Revolution der Bibliothek des Conservatoriums einverleibt, in der sie sich, obwohl unvollständig, noch gegenwärtig befindet. S. Fétis Biographie universelle Bd. VII, S. 26 u. 27.

2) S. Nr. 1 der Musikbeilagen.

Die Strohfiedel (Fig. HH) besteht aus einer Anzahl nach der Scala abgestimmter Holzstäbe, welche auf einem Strohlager der Reihe nach befestigt sind, und mit zwei Hämmerchen nach Art des Hackbrettes traktirt werden. Eine Verbesserung dieses harmlosen musikalischen Spielzeuges wurde in neuerer Zeit von einem gewissen Gusikow versucht, der für dasselbe den anspruchsvolleren Namen „Strohharmonika“ wählte.

II. Die praktische Musikübung im 16. Jahrhundert.

In der von uns zu betrachtenden Periode bezieht sich das gesammte Musiktreiben in erster Linie auf den Gesang. Für die Alten war in gewissem Sinne Musik und Gesang sogar gleichbedeutend. So drückt es wenigstens Agricola in seiner „Musica instrumentalis“ aus. Namentlich wurde aber das Singen als nothwendige oder doch höchst wünschenswerthe Vorbereitung für das Instrumentenspiel angesehen. Diesen Standpunkt betont Virdung schon ganz entschieden in seiner „Musica getutscht“, deren Text in Gesprächsform gehalten ist. A. (der Schüler) fragt: „Aber ich bitt dich sag mir wie ich vff den instrumenten mag lernen spielen, Haben sye alle sampt ein glyche regel, als so ich pfeiffen lernet, das ich dann auch eben das selb vff der Lauten, Orgeln oder andern saitenspilen möcht können.“ Se. (Sebastian) antwortet: „Alle instrument der gantzen Musica, die seynd in dem nit fast onglych was melodey durch die noten beschriben wirt, vnd welcher das selbig singen kan, der mag eben dzselbig vff allen instrumenten lernen spilen gar löblich, vnd derselb bedarff keiner andern regell.“ „Aber den andern dye das nitt singen künden, den ist eyn modus erdacht, der tabulaturen, sye zu vnderweisen, vff den instrumenten zu lernen nach art vnd eigenschafft eines jetlichen instruments insunderheit.“

Als A. hierauf bemerkt: „Ich kan auch nichs singen, vnd hab doch guten lust vff den instrumenten zu lernen, Möchtest du mich auch on das gesang, Pfeiffen, lauten schlagen, oder orgeln lernen,“ erwiedert Se.: „Ich kan dich nit gantz wol on das gesang dasselbig lernen, du must zu dem minsten etwas lernen dar bey verston, dy des gsang an trifft.“

In gleichem Sinne spricht sich Agricola in seiner „Musica instrumentalis“ aus. Dort heisst es:

„Wiltu ein recht Fundament begreiffen
Auff Flöten, Kromhörner, künstlich pfeiffen.
Vnd auff zincken, Bomhart, Schalmeyn mit list
So mercke das volgend zu aller frist.
Wiltu ein recht Fundament vberkomen
So bringt dir der gsang grossen fromen.
Auff den Instrumenten gehts also zu
Wer den gsang versteth der mag mit rw.
Ynn einem halben Quartal (wann er vleis thut)
Mehr fassen vnd lernen ynn seinem mut.
Als einer des gesangs vnerfaren
Ynn eim halben iar mag ersparen.
Denn die Musica ist das fundament
Daraus her fliessen alle Instrument.
Darümb schepfft ewren grund aus dieser kunst
So werdet yhr erlangen grosse gunst."

Und in der zweiten 1545 erschienenen, vielfach veränderten Ausgabe seines, gleichfalls in Knittelversen geschriebenen Büchleins beginnt der Autor mit folgender Ansprache:

„For allen dingen ist mein radt
So du den grund wilt fassen drath
Darzu die Noten recht greiffen
Auff den oben genanten Pfeiffen,
Das du zimlich lernst singen
Als dann wird dirs wol gelingen
Inn deim studirn gleub mir fürwar
Ich weis es, drumb ichs reden thar,
Nicht allein auff den Pfeiffen gnent
Sondern auff allen Instrument
Die jtzt gebreuchlich auff Erden
Odder noch erfunden werden
Wo ein Leeriung nicht singen kan
Wird er nicht viel bringen darvan
Inn der kunst schwerlich bekleiben
Sondern wird ein hümpler bleiben.
Drumb lern singen du kneblein klein
Itzund jnn den jungen jarn dein
Recht nach Musicalischer art
Las aber keinen vleis gespart."

Was für die praktische Musikübung Geltung hatte, wurde auch für das produktive Schaffen gefordert. Der Tonsetzer musste nicht nur für die Stimmen sondern auch für die Instrumente gesanglich schreiben, und in dieser Hinsicht gab es keinen Unterschied.

Dieser Kunstanschauung gemäss, war es im 16. Jahrhundert und sogar darüber hinaus allgemein üblich, Gesangscompositionen auch für Instrumente zu benutzen. Die Titelblätter der Vokalwerke jener Zeit, welche insbesondere von Mitte des 16. Jahrhunderts ab mehrentheils die ausdrückliche Bemerkung enthalten, dass sie auch für jede Art von Instrumenten zu gebrauchen seien, geben Zeugniss davon. Sehr begreiflich erscheint es, dass alle ernster gestimmten Musikkreise um so eifriger von dieser Anweisung Gebrauch machten, je seltener damals Originalcompositionen für Instrumente im höheren Styl zum Vorschein kamen.

Durch diese so verallgemeinerte Benutzung von Vokalwerken wurden Sinn und Empfänglichkeit für eine edle und erhabene künstlerische Richtung bis in die weitesten Kreise verbreitet. Der damit erzielte unberechenbare Gewinn musste nothwendig befruchtend auf den Geist der in der Folge mehr und mehr in Angriff genommenen instrumentalen Produktion zurückwirken. Aber auch insbesondere für das Instrumentenspiel war die Beschäftigung mit der Gesangscomposition wichtig und belangreich, da es sich auf einer elementaren Stufe befand, und eine selbstständige Bedeutung noch nicht zu entfalten vermochte. Ganz abgesehen davon, dass Einrichtung, Besaitung und Stimmung mancher Tonwerkzeuge keineswegs schon feststehend normirt waren, dass es vielmehr jeder Spieler damit halten konnte, wie's ihm beliebte, entbehrte man auch noch völlig gewisser, sehr wesentlicher technischer Hilfsmittel, die für eine höhere, eigenthümliche Entfaltung des Instrumentenspiels unerlässlich sind. Von dem für die Streichinstrumente so wichtigen Lagenwechsel hatte man in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch keine Ahnung. Der Tonumfang derselben war in Folge dessen ein sehr eingeschränkter. Man kannte eben nur den Gebrauch der ersten Position, wie aus den, von Agricola in der zweiten Auflage seiner „Musica instrumentalis" gegebenen Fingersatztabellen zu ersehen ist. Um daher melodische Phrasen und Figuren zu spielen, die mit guter musikalischer Wirkung nur auf einer Saite mittelst einer höheren Position

oder des Lagenwechsels ausgeführt werden können, musste man damals zwei Saiten benutzen, worunter natürlich Glätte, Fluss und Gleichmässigkeit des Tonchcharakters zu leiden hatten. Höchstens erlaubte man sich, mit dem kleinen Finger um eine oder ein paar Tonstufen über die erste Lage hinaus zu langen. Der Mangel des Vermögens, die letztere durch Vorwärtsschieben der ganzen Hand zur Gewinnung eines grösseren Tonumfanges zu überschreiten, mochte jedoch bereits empfunden worden sein, denn Agricola macht, um die Scala aufwärts noch mit einigen Tönen zu bereichern, den Vorschlag, die Saiten der „Discant-Geige" eine Quart höher zu stellen, als es sonst üblich war[1]).

Ebensowenig als auf den Lagenwechsel verstand man sich schon auf das Legatospiel, d. h. jene Kunst, zwei oder mehrere Töne gebunden auf einen Bogenstrich auszuführen. Dies geht unzweifelhaft aus der Anweisung Agricola's zum Gebrauch des Bogens hervor. Er sagt in dem Capitel „von dreyerley, als Welschen, Polischen, vnd kleinen dreyseitigen Geigen":

„Gib den zügen diese gestalt,
Allzeit einen vmb den andern'
Las sie auff den seiten wandern
Die fünff Noten, merck eben das
Semibreves, Fusas auch
Semifusas, also gebrauch
Zeuch jtzliche jnn sonderheit
Wie sie jnn dem gsange steth,
Drumb ein jede hab jhren zug
So brauchstu den Bogen[2]) mit fug."

Bei der Auflösung langer Noten in kleinere Werthe galt dasselbe, wie folgende Anmerkung zeigt:

„Die andern nemlich Maximam
Brevem, desgleichen die Longam,
Inn Semibreves resolvir
So thust du jhn auch jhr gebür

1) Vergl. S. 60.

2) Zur Conservirung des Bogens giebt Gerle in seiner „Musica Teusch" (1532) folgende naive Anweisung: „Bewar auch den bogen das er nicht schmaltzig werdt, Vnd wann das har gladt wirt, oder das der bogen, nimmer ziehen wolt, So schab das har auff dem bogen seuberlich mit einem saubern messer, Vnd bestreych es als dann mit Colfanium oder mit Englischem Hartz das findt man in der appotekgen."

Mit den zügen solchs geschen sol
Jdoch die Brevem magstu wol
Wenn du sie findest im gesang
Zihn mit einem zuge lang,
Wie es foddert der gantze Tact
Das sey von den zügen gesagt."

Aehnliche Bewandtniss hatte es mit den „gelöcherten" Blaseinstrumenten. Auf ihnen kannte man das Legatospiel gleichfalls noch nicht. Jeder Ton, selbst in zusammenhängenden Figuren, wurde einzeln angeblasen [1]). Ueberdies war die Reinheit der Intonation in Frage gestellt, da es noch keine Klappen zur Regulirung derselben gab. Aus diesem Grunde war auch die Erzeugung der chromatischen Töne bis zu einem gewissen Grade problematisch [2]). Alle diese Thatsachen beweisen, welchen Beschränkungen die instrumentale Technik jener Zeit unterlag. Sie war offenbar eine eng begränzte. Complicirtere Aufgaben hatten die Spieler jedenfalls noch nicht zu überwinden. Unter diesen Umständen ist es um so begreiflicher, dass die damaligen Musiker eine vielseitige praktische Thätigkeit entfalten konnten. Meister Conrad Paumann giebt ein Beispiel dafür. Es wird von ihm berichtet, dass er sich auf die Handhabung fast aller Instrumente verstand [3]).

Wenn man nun auch geneigt sein könnte, dies für eine ganz besondere Ausnahme zu halten, so zeigt uns doch Virdung's Anleitung zum Instrumentenspiel, dass mit der Erlernung verschiedener Tonwerkzeuge keinerlei Schwierigkeiten verbunden waren. Der genannte Autor sagt:

„Zum ersten nym für dich das Clavicordium, darnach die lauten, vnd zu dem dritten dye flöten, Dann was du vff dem clavicordio lernest, das hast du dann gut vnd leichtlich spilen zu lernen, vff der Orgeln, vff dem Clavizymell, vff dem virginale, vnnd vff allen andern clavirten instrumenten, Was du dann vff der lauten greiffen vnd zwicken lernst, das hast du leicht vff der harpfen, oder vff dem psalterio oder vff der geigen zu lernen, Was du dann vff der flöten lernest, das hast du darnach, vff allen andern gelöcherten pfeiffen dester lychter zu lernen."

1) Vergl. S. 87 ff.

2) Näheres hierüber s. in Herm. Mendel's mus. Lex., fortges. durch A. Reissmann, Bd. 3, S. 562 ff.

3) Vergl. S. 14.

Man sieht, die praktischen Musiker lebten, als Virdung Vorstehendes niederschrieb, im goldenen Zeitalter des Instrumentenspiels. Sonder Mühe konnten sie sich einer mannichfaltigen Thätigkeit widmen, und wenn es Jemand so weit gebracht hatte, das Clavicordium, die Laute und die Flöte zu spielen, so war er im Stande, mit Leichtigkeit ziemlich alle Instrumente in den Bereich seines Könnens zu ziehen. Hiernach ist anzunehmen, dass Musiker, welche sich auf die Behandlung mehrerer Instrumente verstanden, durchaus keine seltene Erscheinung waren. Auch scheint es, dass man in manchen Fällen eine solche Vielseitigkeit geradezu voraussetzte und forderte. Wir dürfen dies aus Bestallungsdekreten kursächsischer Capellisten im 17. Jahrhundert schliessen. So war der Sänger Philipp Stolle nicht nur als Thiorbist angestellt; er musste auch „auf der Discantgeigen und andern Viola fleissig mit aufwarten“ [1]). Und der gleichzeitig in der Dresdner Capelle angestellte Friedrich Werner war verpflichtet, sich im Dienst „auff allerhand sowohl blasenden als besaitenden Instrumenten, die einem Instrumentisten zustehen“ thätig zu erweisen.

Mehrfach kommt es in jener Zeit vor, dass Capellsänger, je nach Erforderniss, auch als Instrumentisten Dienste zu leisten hatten. Am Dresdner Hofe war, abgesehen von dem schon genannten Tenoristen Stolle, Friedrich Werner als Altist und Cornetist, und Christian Kittel als Basssänger und Violist angestellt. Anderen lag die Cultivirung zweier namhaft gemachter Instrumente ob. Michael Schmied und Balthasar Roderig werden als Violisten und Cornetisten aufgeführt, und Johann Friedrich Volprecht hatte die Doppelstellung als Lautenist und Violist.

Ansehnliche Instrumentalcapellen wurden übrigens von mehreren fürstlichen Höfen bereits im 16. Jahrhundert gehalten [2]). Der Münchener Hof besass, wie uns Prätorius in seinem Syntagma

---

1) S. M. Fürstenau's „Zur Gesch. d. Musik am Hofe der Kurf. v. Sachsen“ S. 25 ff.

2) Und selbst schon früher bestand dieser Gebrauch. Felix Hemmerlin, Chorherr und Stiftscantor am Grossmünster zu Zürich berichtet 1450 „dass die Päpste und andere hohe Fürsten bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. sich im Besitze von musikalischen Capellen befunden hätten, welche sowohl durch Gesang, als auf der Orgel oder andern Musikinstrumenten die lieblichsten Zusammenklänge sonorer Stimmen und Melodien hervorbrachten“. S. Schubiger's „Musikalische Spicilegien“ S. 165.

mus. berichtet, „zu des fürtrefflichen weitberümbten Orlandi di Lasso zeiten“ neben 56 Sängern eine Zahl von 30 Instrumentisten.

Im Dienst der Königin Maria von England standen 16 Trompeter, 2 Lautenisten, 2 Harfenisten, 1 Rebeckspieler, 6 Posaunisten, 8 Leierspieler, 1 Sackpfeifer, 3 Trommelschläger, 2 Flötisten, 3 Virginalspieler und überdies mehrere fremde Musiker. Auch die Königin Elisabeth hatte ein zahlreiches Orchester an ihrem Hofe. Es bestand aus 16 Trompetern, 3 Lautenspielern, 2 Harfenisten, 1 Rebeckspieler, 6 Posaunisten, 8 Violenspieler (Violls), 1 Sackpfeifer, 3 Trommelschläger, 2 Flötisten, 1 Virginalspieler und 4 fremden, nicht näher bezeichneten Musikern [1]).

Bei weitem nicht so vollständig war die Hofmusik der französischen Herrscher im 16. Jahrhundert besetzt. Franz I hielt sich an Instrumentisten nur 4 Violenspieler, 3 Trommelschläger (Tambourins), 5 Pfeiffer (philfres) und 3 Cornetbläser [2]). Dagegen war die Zahl der Capellsänger sehr bedeutend.

Die Hofmusik seines Nachfolgers Henry II bestand Alles in Allem nur aus 24 Sängern und Instrumentisten. König Karl IX unterhielt in den letzten Jahren seiner Regierung 20 Kammermusiker; Heinrich IV hatte eine Capelle von 37 Sängern und Instrumentisten, deren Zahl jedoch infolge der „Ligue“ auf die Hälfte reducirt wurde [3]).

Aus den vorstehenden Angaben ist zu entnehmen, dass die Pflege der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert keineswegs ausschliesslich in den Händen der „zünftigen“ so wie der etwa selbstständig sich bethätigenden städtischen Musiker lag, sondern dass ihr auch durch fürstliche Munificenz eine bedeutsame Förderung zu Theil wurde. In den ständigen Instrumentalcapellen reich dotirter Herrscher konnten, dem anderweiten höfischen Luxus entsprechend, die tüchtigsten Leute vereinigt werden. Man beschränkte sich dabei nicht immer auf einheimische Kräfte, sondern zog für theures Geld auch fremdländische Berühmtheiten herbei. Namentlich geschah dies Seiten des Kursächsischen Hofes, der sowohl französische und englische, wie auch italienische In-

1) S. „the History of English dramatic Poetry“ by J. Payne Collier. London 1831. T. 1. S. 165 u. 255.

2) „Recherches sur la musique des Rois de Françe“ von Fétis. (Revue musicale.) 1827—1834.

3) Ebendas.

strumentisten, unter besonderer Bevorzugung der letzteren in seine Dienste nahm [1]).

Zugleich geben uns die oben mitgetheilten Verzeichnisse der englischen Hofmusik einen Haltpunkt für die Beschaffenheit des damaligen orchestralen Apparates. Können sie auch sicher nicht als feststehende Norm für die Zusammenstellung einer Capelle in jener Zeit gelten, da es nach Virdung's und Agricola's Mittheilungen noch andere, hier nicht berücksichtigte Tonwerkzeuge gab, so dürften sie doch zu einem allgemeinen Schluss berechtigen, welcher das Verhältniss der aufgezählten Instrumentengattungen zu einander betrifft. Das numerische Uebergewicht unter denselben haben die Blasinstrumente. Gegen diese stehen die Saiten- und insbesondere die Streichinstrumente der Zahl nach noch entschieden zurück. Mochte sich dieses Verhältniss auch weiterhin zu Gunsten der letzteren ändern, nachdem die Violine in den Kreis der gebräuchlichen Tonwerkzeuge getreten war, so hat es doch viel Wahrscheinlichkeit für sich, dass während des 16. Jahrhunderts den Blasinstrumenten gewissermaassen die Oberherrschaft im Orchesterspiel, wenn dieser Ausdruck schon statthaft ist, eingeräumt wurde. Namentlich darf dies in Betreff der Posaunen und Cornetti (Zincken) angenommen werden. Die Verwendung ausgiebigerer instrumentaler Mittel beschränkte sich hauptsächlich, da es noch keine Conzertmusik im modernen Sinne gab, auf den Dienst in der Kirche, bei festlichen Anlässen, öffentlichen Aufzügen und Schaustellungen aller Art [2]). Für solche Zwecke ergab das feierliche

1) S. Fürstenau's Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, S. 5, 10 und 69.

2) Allerdings wurde der Instrumentalmusik auch in der, gegen Ende des 16. Jahrh. entstandenen Oper, eine selbstständig eingreifende Stellung zugewiesen, doch geschah dies erst mit Beginn des 17. Jahrhunderts. Um diese Zeit trat Claudio Monteverde, nicht nur für die Bühne, sondern auch für die dabei in Frage kommenden instrumentalen Kräfte bahnbrechend auf. In seinem 1607 für Mantua componirten „Orfeo" stellte er folgenden orchestralen Apparat auf: „Duoi Gravicembali, duoi contrabassi de Viola, dieci Viole da brazzo, un' Arpa doppia, duoi Violini piccoli alla francese, duoi Chitaroni, duoi Organi di legno, tre bassi di gamba, quattro Tromboni, un Regale, duoi Cornetti, un Flautino alla vigesimaseconda (?), un Clarino con tre trombe sordine." Diese Instrumente waren sämmtlich bei dem Einleitungsstück der Oper (Toccata benannt) gleichzeitig thätig. In der, 1609 gedruckten Partitur des „Orfeo", welche auf der „Biblioteca Estense" in Modena befindlich ist, steht (pag. 2) über dem betreffenden Musikstück: „Toccata che si suona avanti il levar de la tela con tutti li strumenti." Das Verzeichniss der von Monteverde angewandten Tonwerkzeuge lässt ersehen, dass den Saiten-

Pathos einerseits, und die sonore Kraft andererseits der Posaunenklänge, so wie der denselben einigermaassen verwandte tragfähige Ton der Zincken die geeignetste Wirkung. Dem entsprechend spielen auch diese Instrumente in den, dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts angehörenden Compositionen Giovanni Gabrieli's eine Hauptrolle. Bei Volksfesten im Freien und ländlichen Belustigungen machten sich im Hinblick auf ihren durchdringenden, weithin schallenden Toncharakter die Arten der „Schalmey", des „Bomhardt", so wie der „Schwegel-" und „Sackpfeife", überdies auch wohl des Zincken empfehlenswerth, während für häusliche Freuden neben den sanften Flöten vorzugsweise Saiteninstrumente, unter ihnen aber besonders die clavier- und lautenartigen Tonwerkzeuge bevorzugt wurden. Ein hierher gehöriges bemerkenswerthes Beispiel bietet das, in einem von Pietro Paolo Melii da Reggio 1616 herausgegebenen Lautenwerk [1]) befindliche „Balletto concertato con nove Instromenti". In dieser suitenartigen, aus einer „Intrada", einem „Balletto" und einer „Corente" bestehenden Composition sind folgende Instrumente beschäftigt: „Chalavicembalo (sic), Lauto Chorista, Lauto più grande un tasto, Lauto alla quarta Bassa, Citara tiorbata, Alpa Doppia (Doppelharfe), un Basso de Viola, Violino primo Soprano" und „Flauto secundo soprano." Von Prätorius wird diese Manier der Instrumentirung als „Lautenchor" bezeichnet. Der genannte Autor sagt darüber: „Einen Lautenchor nenne ich, wenn man Clavicymbel oder Spinetten, Instrumenta pennata (sonsten in gemein Instrument genant) Theorben, Lauten, Bandoren, Orpheoreon, Cithern, eine grosse Bass-Lyra, oder was und so viel man von solchen vnnd dergleichen Fundament-Instrumenten zuwege bringen kan, zusammen ordnet: Darbey denn eine Bass-Geig sich wegen des Fundaments nicht vbel schickt. Welcher Chor droben fol. 5. ein Englisch Consort [2]) ist genennet worden, vnd wegen anrührung

instrumenten schon eine, mindestens gleichberechtigte Position gegenüber den Blasinstrumenten eingeräumt ist. Die auf Seite 100 u. 101 erwähnten Instrumente werden, insofern sie nicht bereits besprochen sind, in der Gesch. d. Instrumentalmus. des 17. Jahrh. zu erläutern sein.

1) Es wird in der Brüss'ler Bibliothek aufbewahrt.

2) Ueber den Ausdruck „Consort" (Concert) bemerkt Prätorius: „Die Engelländer nennens gar opposite à consortio ein Consort, Wenn etliche Personen mit allerley Instrumenten, als Clavicymbel oder Grossspinnet, grosse Lyra, Doppelharff, Lautten, Theorben, Bandorn, Penorcon, Zittern, Viol de Gamba einer kleinen

der vielen Sayten gar ein schöner effectum machet, vnd herrlichen lieblichen Resonantz von sich gibt; Inmassen ich denn einssmähls die herrliche aus dermassen schöne Motetam des trefflichen Componisten Jaches de Werth, Egressus Jesus; à 7 vocum, mit 2. Theorben 3. Lauten, 2. Cithern 4. Clavicymbeln vnd Spinetten, 7. Violen de Gamba, 2. Quer-Flöitten 2. Knaben, 1. Altisten vnd einer grossen Violen (Bass-Geig) ohne Orgel oder Regal musiciren lassen: Welches ein trefflich-prechtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also, das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Säiten fast alles geknittert hat."

Sehr schwierig ist es, sich eine allseitig klare Vorstellung von den Maximen zu bilden, nach welchen die verschiedenen Tonwerkzeuge des 16. Jahrhunderts beim Ensemblespiel im Sinne der Instrumentirungskunst zur Anwendung gebracht wurden. Denn vor dem Auftreten Giov. Gabrieli's finden sich in den einschlägigen mehrstimmigen Instrumentalsätzen noch keinerlei Vorschriften über die etwa zu benutzenden Instrumente. Die Tonsetzer liessen es in solchen Fällen bei der, auf den Titelblättern sich findenden ganz allgemeinen Bemerkung bewenden, dass ihre Compositionen für alle oder allerlei Instrumente zu brauchen seien. So heisst es in Betreff der dreistimmigen, um die Mitte des 16. Jahrhunderts erschienenen Ricercare von Willaert, „appropriati per cantare & sonare d'ogni sorte di stromenti", und bei einer 1577 veröffentlichten Ausgabe der Madrigale Cipriano di Rore's ist gleichfalls bemerkt „accomodati per sonar d'ogni sorte d'Istrumento" [1]). Auch für Tonstücke, die ursprünglich einem bestimmten Instrumente zugedacht waren, gab man eine derartige Anweisung. Auf dem Titelblatt der Ricercare von Buus (1547) steht wörtlich: „da cantare & sonare d'Organo & altri Stromenti". Und selbst zu Anfang des 17. Jahrhunderts kommt dergleichen noch vor. Der deutsche Tonsetzer Melchior Franck liess 1603 Tänze unter dem Titel drucken: „Newe Paduanen, Galliarden u. s. w. auff allerley Instrumenten zu gebrauchen." Dennoch kann es nicht fraglich sein, dass die in reicher Anzahl und Verschiedenartigkeit vorhan-

---

Discant-Geig, einer Querflöit oder Blockflöit, bissweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer Campagny vnnd Gesellschafft gar still, sanfft vnd lieblich accordiren, vnd in anmutiger Symphonia mit einander zusammen stimmen."

1) Vergl. Beker's Verzeichniss der Tonwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, in welchem sich mehr dergleichen Beispiele finden.

denen instrumentalen Mittel trotz dieser vagen Bestimmung nach gewissen Grundsätzen benutzt worden sind. Jedenfalls war aber die dabei befolgte Methode eine ebenso verschiedene von der heutigen, wie es die Compositionen beider Epochen sind. Der individuell bei weitem ausgeprägtere und in contrastirenden tondichterischen Stimmungen sich ergehende Styl der Neuzeit begünstigt im Verein mit der hochgesteigerten virtuosen Instrumentaltechnik die mannichfaltigsten Combinationen im Bereiche des Klangcolorits, so wie eine bestimmt gefärbte Ausdrucksweise dessen, was jedes einzelne Instrument für sich im Wechselspiel mit dem anderen ausspricht. Der gleichförmige und nur zur Markirung eines neuen Motiveintritts durch Pausen unterbrochene Fortgang sämmtlicher, meist contrapunktisch geführter Stimmen in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts hingegen, schliesst eine derartige detaillirtere Instrumentationskunst vollständig aus. Hier hatte offenbar jedes der zur Mitwirkung herangezogenen Tonwerkzeuge die ihm zuertheilte Stimme von Anfang bis Ende allein durchzuführen, wie es faktisch in dem vorhin erwähnten „Balletto concertato" von P. P. Melii da Reggio der Fall ist. Alle neun Instrumente sind in demselben fortwährend gleichzeitig und ununterbrochen beschäftigt, wobei indessen zu bemerken ist, dass es sich nicht um einen neunstimmigen, sondern im Wesentlichen nur dreistimmigen Satz handelt. Die Mehrzahl der mitwirkenden Tonwerkzeuge wird einfach nur, geringe Modificationen abgerechnet, zu einer Stimmenverdoppelung oder Verdreifachung benutzt. In ähnlicher Weise, wenn auch bei abweichender Zusammenstellung der Instrumente, mögen die Compositionen des 16. Jahrhunderts vielfach ausgeführt worden sein. Die Besetzung der einzelnen Stimmen, welche nach Analogie der Gesangscomposition für gewöhnlich aus Discant, Alt, Tenor und Bass bestanden, erfolgte selbstverständlich nach Maassgabe der Tonhöhe und des Tonumfanges der Instrumente. Prätorius ertheilt in seinem Synt. mus. den Rath, dass man „aus allen Stimmen eines jeden Concert Gesangs die Claves signatas (also die vorgeschriebenen Schlüssel der verschiedenen Stimmen) nacheinander vffzeichne", und fügt hinzu „gleich wie in meiner Polyhymnia im Bass generali solches in acht genommen, vnd hinten an, die Claves signatas aller derer Gesänge, so darinnen begriffen, durch alle Stimmen ordentlich nacheinander verzeichnet habe. Do dann gleichsam in einem Spiegel, des gantzen Concerts Eigenschaft, wie hoch

vnd niedrig eine jede Stimme nach dem Tono oder Modo, darinnen der Gesang gesetzt, ohngefehr ascendiren oder descendiren mag, vnd dahero, was vor blasende oder besaittete Instrumenta zu einer jeden Stimme füglich zu gebrauchen seyn, gar fein observiret, vnd in acht genommen werden kan.“ Es war also ein mehr oder weniger äusserliches Verfahren, welches bei Verwendung der vorhandenen instrumentalen Mittel beobachtet wurde.

Sehr beliebt war, wie man aus G. Gabrieli's Compositionen schliessen darf, der Zincken und die Violine, nachdem dieselbe in Aufnahme gekommen, für die melodieführende Stimme; die Geigen (Violen) eigneten sich vorzugsweise zur Wiedergabe der mittleren so wie der tiefen Stimmen. Eine gleiche Bestimmung hatten, nach des ebengenannten Meisters Instrumentirung zu urtheilen, die Posaunen [1]), welche von ihm auch zur Bildung selbstständiger Chöre verwerthet wurden. Denkbar ist es übrigens, dass bei breiter ausgeführten Compositionen, wie z. B. bei den Ricercaren von Willaert und Buus, zur Umgehung allzugrosser Monotonie, Instrumente verschiedenen Charakters periodenweise mit einander abwechselten, wie dies einige Fälle in G. Gabrieli's Arbeiten zeigen.

Was die Trompeten und Pauken betrifft, so ist nach Virdung's Zeugniss anzunehmen, dass dieselben in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts für künstlerische Zwecke noch nicht benutzt wurden. Dieser Autor spricht wenigstens nur davon, dass sie „an der fürsten höfe, wann man zu tisch plaset oder wann ein fürst in ein stat ein reitet, oder ausszeucht, oder in daz felt zeucht“ gebräuchlich waren. In der zweiten Hälfte des genannten Säculums mag dies schon wesentlich anders gewesen sein, wie aus einigen Bemerkungen in dem von Prätorius zu Anfang des 17. Jahrhunderts niedergeschriebenen „Syntagma musicum“ gefolgert werden dürfte. Es heisst dort in Bezug auf die „Lateinische vnd Teutsche Cantiones in Polyhymnia, nim: Tubicinia & Tympanistria: Doselbsten man ad Placitum die Trommeter vnd Heer Paucken in denen Kirchen, da es zu verantworten, darzu adhibiren vnd gebrauchen kan“. Und ferner: „Es sind aber diese Concert-Gesänge also vnd dergestalt anzuordnen, dass fünff, sechs oder sieben

1) Die Behandlung derselben, wie auch der Zincken, Seiten G. Gabrieli zeigt, dass die Technik dieser Instrumente im 16. Jahrh. gegenüber den anderen Tonwerkzeugen eine bereits vorgeschrittenere gewesen sein muss.

Trommeter neben oder ohne einen Heerpaucker, an einem sondern Ort, nahe bey der Kirchen gestellet werden: damit, wenn sie in der Kirchen stehen, der starcke Schall vnd Hall der Trommeten, die gantze Music nicht vberschreye vnd vbertäube, Sondern ein theil neben dem andern, vornemblich vnd eigentlich gehört werden könne. Alssdenn mus der Capellmeister, oder ein ander der des Tacts gewis, den General-Bass vor sich haben, vnd den Tact also führen, dass jhn der Chorus Musicorum in der Kirchen auff der einen, vnd die Trommeter auff der andern seiten, sonderlich aber der die Quint, oder wie sie es meistentheils nennen, den Principal führet, sehen vnd sich darnach richten können."

Eine besondere, für jene Zeit charakteristische Art des Musicirens bestand darin, ausschliesslich nur Instrumente ein und derselben Sorte beim Ensemblespiel miteinander zu vereinigen. Hierauf deutet schon die im vorhergehenden Abschnitt zur Sprache gebrachte Thatsache hin, dass man von gewissen Tonwerkzeugen, wie z. B. von den kleinen und grossen Geigen, von den Flöten à bec, Schweizerpfeiffen und Krummhörnern vollständige, den verschiedenen Stimmgattungen entsprechende Quartette hatte. Wir besitzen aber auch Compositionen, welche Zeugniss für den fraglichen Brauch geben. In Gerle's Lautenbuch vom Jahr 1532 befindet sich eine vierstimmige „Fuge" für vier „Geygen". Weitere Belege, die zugleich beweisen, dass eine solche Praxis auch noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestand, enthält Mersenne's 1636 veröffentlichte „Harmonie universelle". Ausser zwei Stücken für Streichinstrumente zu fünf und sechs Stimmen, giebt uns der Autor noch eine „Pavanne à six parties pour les Hautbois", eine „Fantasie à cinq parties pour les Cornets" (Zincken), ein „Air de Cour pour les Flustes d'Allemand" (4 stimmig), ein „Vaudeville pour les Flageollets" (4 stimmig), ein „Chanson à trois parties pour les Hautbois de Poictou und endlich auch ein „Chanson à trois parties pour les Trompettes". Von allen diesen Combinationen fand allein die Streichmusik in den verschiedenen Abarten des Terzett's, Quartett's, Quintett's u. s. w., unter gelegentlicher Hinzuziehung einzelner Blasinstrumente eine weitere Cultivirung.

Denkt man sich unter Berücksichtigung der vorstehend angedeuteten Momente einen mehrstimmigen Instrumentalsatz des 16. Jahrhunderts ausgeführt, so hat man immer noch kein ganz zutreffendes Bild von der, durch die etwa gewählten Darstellungs-

mittel erzeugten Wirkung. Sie wurde insofern wesentlich modificirt, als es jedem Spieler nicht nur freistand, sondern sogar zukam, Einschaltungen von allen möglichen Verzierungen, als Trillern, Mordanten, Läufern, Figuren u. s. w. hinzuzufügen, wenn dieselben nicht, wie in manchen Lautensätzen, ausdrücklich vom Componisten vorgeschrieben waren. Wir wissen, dass diese damals allgemein übliche künstlerische Licenz an bestimmte Prämissen geknüpft war. Vor allem setzte man dabei die Kenntniss der kontrapunktischen Kunst Seiten der Ausübenden voraus. Die Tonwerkzeuge, auf denen Ausschmückungen zulässig waren, nennt Prätorius, im Gegensatz zu den einfach beim Gesange begleitenden „Fundament Instrumenten", Ornamentinstrumente. Er sagt: „Wenn die Lautt, Theorba, Harff, Chitarron &c. (die „Discant Geig" [1]) gehörte gleichfalls in diese Kategorie) als Ornament Instrumenta gebraucht werden, müssen sie . . . . . auff eine andere Art, vnd nicht als Fundament-Instrumenta sich hören lassen. Denn gleich wie jene das rechte Fundament vnd die Harmony fest vnd beständig halten; Also müssen diese Ornament-Instrumenta jetzunder mit Varietet vnd verenderungen schöner Contrapuncten, nach qualitet der Instrumenten die Melodiam zieren vnd aus Putzen. Aber hierin ist der vnterscheid, das vff diesen Ornament Instrument nötig ist, dass der Instrumentalist vom Contrapunct gute wissenschaft habe, die weil man alda vber demselben Bass, newer Passagien, Contrapunct, vnd also fast gantz newe Parteien oder Stimmen Componiren muss: Welches in den Fundament Instrument nicht so gross von nöten ist."

„Soll der wegen der Lautenist seine Lauten, weil es ein Zierlich vnd lieblich ja Nobilitiert Instrument ist, auch wohl vnd herrlich schlagen, mit mancherley inventionen vnd Variationen: Vnd es nicht machen, wie etliche, Welche weil sie mit einer geraden (geschickten) Hand begabet seyn, vom Anfang biss zum Ende anders nicht thun, als tirare & diminuere, das ist, eitel Läfflein vnd Colloraturen machen, insonderheit, wenn sie mit andern Instrumentisten zugleich ein schlagen, Welche denn gleicher gestalt diesen nichts nachgeben, vnd auch vor grosse Meister vnd geschwinde

1) „Die Discant Geig, den welschen Violino, wil schöne Passaggien haben, vnterschiedliche vnd lange Schertzi, rispostine, feine Fugen, welche an vnterschiedlichen örtern repetiret vnd wiederholet werden, anmutige Accentus, stille lange striche, Gruppi, Trilli &c.", bemerkt Prätorius.

Coloraturen macher angesehen vnd gehalten sein wollen: Daher denn anders nichts gehöret wirt, als eine vnliebliche Confusion vnd Widerwertiges streiten (Zuppa, das ist, elend Lahm ding) den zuhörern gantz vnangenehm vnd beschwerlich. Darumb ist es viel besser, wenn der Lautenist bissweilen mit lieblichen nider- vnd wiederschlägen; Bald mit weitlauffenden, bald mit kurtzen eingezogenen, vnd gedoppelten reduplicierten Passagien, bald mit einer sbordonata frembden Harmonia, gleichsam als wenn man aus dem Thon kommen wolte, mit einer hüpschen Schönen art (gare & perfidie) in dem das er repetieret, vnd einerley Fugen vff vnterschiedenen Säiten, vnd an vnterschiedenen örtern heraussen vnd zu wege bringet, dieselbe repetieret vnd widerholet, vnd in summa die Stimmen mit langen Gruppen, Trillen vnd Accenten zu rechter zeit gebraucht, einflechte, das er dem Concert eine Lieblichkeit vnd geschmack gebe, vnd den zuhörern eine belustigung mache; Darneben sich aber mit grossem fleiss vnd judicio hüte vnd fürsehe, das er die andern Instrumentisten nicht offendire, oder mit jhnen zu gleich lauffe, sondern jhme wol zeit vnd weile nehme, Fürnehmlich, wann einerley Instrument nahe bei einander, vnd nicht in vnterschiedenen Tonen gestimmet oder von vnterschiedlicher grösse seyn. Was nun bey der Lautten, als dem fürnembsten Instrument zu Observiren von nöten, dasselbe muss gleicher Gestalt bey andern dergleichen Instrument in acht genommen werden."

„Vnd ist nun bey allen diesen jetztgedachten Ornament Instrumenten zum höchsten nötig, dass alles mit gutem verstande vnd bedacht gebraucht werde. Denn wenn ein Instrument alleine ist, so muss es auch alles verrichten, vnd die Music fein steiff vnd gewiss führen: Wenn aber Gesellschaft vnd andre mehr Instrument verhanden seyn, müssen sie eins vffs ander sehen, jhnen vnter einander raum vnd platz geben, nich gegen einander gleichsam stossen, sondern wenn jhrer viel seyn, ein jedes seiner zeit erwarten, biss dass die Reye, seine Schertzi, Trilli, vnd Accent zu erweisen, auch an ihm komme: Vnd nicht, wie ein hauffen Sperlinge vntereinander zwitzschern, vnd welches nun zum höchsten vnd stärcksten schreyen vnnd krehen kan, der beste Hahn im Korb sey. Welches denn bey Discant Geigen, Cornetten, &c. eben so wol zu observiren."

Man sieht, welche Ansprüche an den „colorirten" Vortrag gestellt wurden, zugleich aber auch, wie sehr Prätorius sich ge-

drungen fühlt, gegen die Schattenseiten zu eifern, welche im Gefolge dieser Musikpraxis waren. In der That, das improvisatorische Ornamentiren, Coloriren oder Diminuiren [1]) der Musikstücke, wie man es ehedem nannte, war ohnstreitig eine der schwächsten Seiten des alten Musikbetriebes. Die Person des Ausübenden wurde dadurch mehr als gut und wünschenswerth, in den Vordergrund gestellt; die Sucht zur Befriedigung von Eitelkeits- und Rivalitätsgelüsten war dabei unvermeidlich, und so musste es, anstatt der nothwendigen Unterordnung unter das Kunstwerk, zu eben so willkürlichen als sachwidrigen Ausschreitungen und Missbräuchen kommen. Zu den letzteren gehörte insbesondere auch die Sucht der Sänger und Spieler, sich aus dem Ensemble in maassloser Weise hervorzudrängen. Prätorius bemerkt darüber: „Vnd dieser Punct ist vor allen dingen in eim jeden Concert auffs allerfleissigste von allerley Instrumentisten, so wol auch von Vocalisten vnd Sängern in acht zu nehmen: Damit nicht einer dem andern mit seinem Instrument oder Stimme vbersetze vnd vberschreye; Welches dann gar sehr gebräuchlich, vnd viele herrliche Music dadurch in grund verdorben vnd zerstöret wird: Indem sich jmmer einer vor dem andern wil hören lassen, also, dass die Instrumentisten, sonderlich vff den Cornetten mit jhren vberblasen, und auch die Sänger mit jhrer Vociferation vnd vberruffen, endlich so hoch in die höhe kommen, dass der Organist, wenn er mitschlägt, gantz vnd gar auffhören muss, vnd in Final sich befindet, dass der gantze Chor durch deroselben vbermessiges vberblasen vnd vberschreyen, vmb ein halben, ja offt vmb ein gantzen Thon, vnd mehr in die höhe gezogen.“

Trotzdem man, wie aus den vorhergehenden Mittheilungen erhellt, die Uebelstände des Colorirens klar erkannte, bestand dasselbe noch sehr lange fort. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts liessen es sich die Tonsetzer, degoutirt durch die, ihren Compositionen von Sängern wie Spielern angethane Gewalt, angelegen sein, diesen Usus mehr und mehr zu beseitigen, indem sie den für nöthig befundenen ornamentalen Theil ihrer Schöpfungen bis in die Einzelheiten vorzuschreiben begannen und infolge dessen die berechtigte Forderung stellten, sich streng an das vom Autor Gewollte zu

1) Rob. Eitner hat in den Monatsheften für Musikgeschichte eine Anzahl derartiger Verzierungen aus Prätorius' Synt. mus. in Notenbeispielen mitgetheilt. S. Jahrg. X Nr. 4 dieses kunstwissenschaftlichen Blattes.

halten. Wie schwierig es indessen war, die alte Gewohnheit auszumerzen, zeigt der Umstand, dass die Spuren derselben sich bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts verfolgen lassen. Hinsichtlich der einzuflechtenden Verzierungen stand im 16. Jahrhundert die von den Organisten beliebte Manier in besonders hohem und mustergiltigem Ansehn. Agricola empfiehlt dieselbe denn auch in der „Vom Coloriren vnd von Mordanten bei Melodien" gegebenen Regel geradezu als Vorbild:

„Die Orgelische art imitier
Inn Pfeiffen, Geigen, Lautenschlan
Vnd wie man sie mehr nennen kan,
Denn ich sag es zu dieser fart
Das diese ist die beste art
Mit Coloratur Risswerck auch
Drumb üb dich wol jnn solchem brauch."

III. Die Instrumentalcomposition in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die Ueberlieferungen beweisen uns, dass der Instrumentalsatz in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, einschliesslich des Tanzes, auf verschiedenartige Weise bezüglich der Darstellungsmittel cultivirt wurde. Hauptsächlich ist er für die Laute, so wie für Tasteninstrumente bestimmt. Er findet sich aber ausserdem auch noch in Erzeugnissen für andere, mit Ausnahme eines weiterhin zu erwähnenden Falles, nicht näher bezeichnete Tonwerkzeuge vor. Entschieden überwiegend ist die Zahl der für Laute gesetzten Musikstücke. Die Reihe der hierher gehörigen Tonsätze eröffnen die, von Ottaviano dei Petrucci 1507 und 1508 in Venedig herausgegebenen vier Lautenbücher[1]), die zugleich als die ersten gedruckten Ausgaben von Instrumentalcompositionen zu bezeichnen sind. Das vierte Buch dieses Sammelwerkes hat zum Autor den

1) Von diesen Lautenbüchern ist mir bis jetzt nur das vierte, welches sich auf der K. Bibliothek zu Brüssel befindet, zu Gesicht gekommen. Fétis schreibt die in den beiden ersten Büchern dieser Sammlung enthaltenen Compositionen dem Lautenisten Francesco Spinaccio zu, und bemerkt, dass das dritte Buch derselben noch nicht wieder aufgefunden sei. S. Fétis' Biographie univ. Bd. VII S. 15 u. Bd. VIII S. 81.

Mailänder Lautenisten Dalza, wie aus der Vorrede hervorgeht, welche die Mittheilung enthält: „Tavola de la presente opera composta per lo excelente musico e sonator de lauto Joan ambrosio dalza milanese."

Der Titel des Werkes ist: „Intabolatura de Lauto. Libro quarto.

Padovane diverse.
Calate a la spagnola.
Calate a la taliana (italiana)
Tastar de corde con li
soi recercar drietro. (dietro)
Frottole.
Joan ambrosio."

Der Verfasser giebt hier also nur seine Vornamen an. Auf der letzten Seite des seltenen Buches befindet sich das Datum der Herausgabe: „Die ultimo Decembris. 1508."

Der Inhalt dieses Lautenbuches besteht, wie schon der Titel ersehen lässt, hauptsächlich aus Tänzen, als Padoanen, so wie spanischen und italienischen Calaten. Hinzugefügt sind denselben Arpeggio's in gebrochenen und zusammenhängenden Accorden mit kleinen Vor- oder Nachspielen und Gesangsstücke (Frottole) im Arrangement.

Die in diesem Werke enthaltenen Musikstücke sind von höchst geringfügiger Beschaffenheit [1]). Sie offenbaren eine seltene Gedankenarmuth und rechtfertigen keineswegs das vom Autor sich selbstertheilte Prädikat eines „excellenten Musikers". Auch ist der Lautensatz, vom Standpunkt der blossen Klangwirkung aus betrachtet, sehr dürftig. Dass dagegen Dalza ein geschickter Lautenist gewesen sein mag, soll nicht bezweifelt werden [2]).

In Deutschland finden wir die Lautencomposition zu Anfang des 16. Jahrhunderts schon in einem etwas vorgerückterem Stadium. Hierüber belehrt uns Judenkünigs, 1523 veröffentlichtes Lehrbuch des Lauten- und Geigenspieles: „Ain schone kunstliche vnderweisung

1) Vergl. Nr. 2 der Musikbeilagen.

2) Die Angabe Fétis' (Biogr. univ. Bd. 7, S. 15), dass Dalza und der vorhin genannte Spinaccio die ältesten Lautenisten seien, welche die Musikgeschichte kenne, ist unrichtig. Bedeutend älter waren die deutschen Lautenspieler Helt, Meisinger, Paumann und Conrad Gerle, welche in der ersten Hälfte und um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühten. Vergl. die Einleitung d. Bl. S. 14.

in diesem büechlein, leychtlich zu begreyffen den rechten grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen, mit vleiss gemacht durch Hans Judenkünig, pirtig von Schwebischen Gmünd Lautenist, yetz zu Wienn in Osterreich."

Der Autor bietet in seinem Werke Tonsätze „super odis Horatianis", sodann aber mancherlei Tänze, Uebertragungen von geistlichen und weltlichen Liedern und einige „Priamelln" (Präludien). Diese letzteren, originale Instrumentalsätze Judenkünigs, geben vor allen andern Musikstücken Aufschluss über das Gestaltungsvermögen des Verfassers, der sich nicht wie Dalza damit begnügt, ebenso einfache als unbedeutende Tonfolgen niederzuschreiben, sondern bemüht ist, seine Arbeiten durch den Versuch einer contrapunktischen Gestaltungsweise gehaltvoller zu machen [1]). Führte diese Richtung nun auch weder bei Judenkünig, noch bei den späteren Lautencomponisten, wie wir weiterhin sehen werden, zu einem künstlerisch befriedigenden Resultate, so ist doch ohne Frage das damit verbundene Streben anzuerkennen.

Judenkünig war neben der Förderung des Lautensatzes insbesondere auch beflissen, für die Lautentechnik festere Haltpunkte zu geben. Dass dieselbe sich noch in einem ungeregelten Zustande befand, zeigen seine Klagen über „so viel vnordentliche wilde Tabalatur, die von vnerfarnen setzer der gemeinen Lauttenschlaher auffkhumen ist, die selbs ain pösse Applicatz brauchen vnd des Gesangs vnverstendig seyn vnd die stimen durch einander flicken vnd my für fa vnd fa für my setzen . . . . seitmals die Tabalatur gantz gemain worden ist vnd veracht aus dieser vrsach, den meren tail wird sy falsch abgeschriben von ainem zu dem andern, die sy nit recht versteen, vnd darnach von in selber lernen wöllen, vnd greiffen so vngeschickht griff vnd versteendt der Mensur nit vnd radprechentz durch ainander, das es nit müglich ist, das ainer guet müg werden mit sölicher pöser Applicatz vnd ob er sich tag vnd nacht darmit vbet ain lange zeyt, so ist es doch ain verloren arbait, dieweil er nit gründlichen bericht ist, wie man

---

1) S. das unter Nr. 3 in den Musikbeilagen mitgetheilte „Priamell" Judenkünigs. Dieses Lautenstück ist auch in Hans Gerle's „Musica Teusch" (1532) mit einigen melismatischen Veränderungen, doch ohne Angabe des Autors mitgetheilt. Im Uebrigen enthält dieses Werk an Lautensätzen, mit Ausnahme eines zweiten „Priambels" nur Tänze und Uebertragungen von Liedern.

zwicken vnd greiffen sol ainen jedlichen puechstaben vnd die Tabalatur."

Nächst Judenkünigs Lautensätzen nimmt unsere Aufmerksamkeit ein französisches Opus in Anspruch, dessen Titel heisst: „1529. Kal. Februarij. Dix huit Basses dances[1]) garnies de Recoupes et Tordions, avec dix neuf Bransles, quatre q̄ Sauterelles q̄ Haulberroys, quinze Gaillards, et neuf pavennes, de la plus grant part desquelles le subject est en musique. Le tout reduyt en la tabulature de Lutz nouvellement imprime a Paris par Pierre Attaingnant etc."

Diese Sammlung enthält ausschliesslich Tänze. Zum Theil sind sie durch ihre mannichfaltig belebte und prägnante Rhythmik, so wie durch die Originalität ihres melodischen Gepräges anziehender, wie die gleichartigen Erzeugnisse Dalza's und Judenkünigs. Trotzdem gewährt die Gesammtwirkung meist noch keine Befriedigung, weil die harmonische Behandlung, auf das Nothwendigste sich beschränkend, mehrentheils einen skizzenhaften Charakter hat[2]). Manche dieser Tänze sind offenbar, wie die Ueberschriften verrathen, Volksweisen entlehnt, so z. B. zwei Branslen, welche die Benennungen „Nicolas mon beau frere" und „Cest mon amy" tragen.

Bedeutsamer erscheinen für jene Zeit die Tonsätze des Spaniers Don Luys Milan, der ein „Libro de musica de vihuela de mano"[3]) veröffentlichte. In diesem seltenen Werke finden sich

1) Die im 16. Jahrh. häufig vorkommende „Basse dance" war ein ruhig gemessener Tanz, bei dem die Füsse nicht vom Erdboden erhoben wurden. Littré sagt in seinem Lexicon über dieselbe: „Danse basse, Terme ancien, aujourd'hui remplacé par danse noble, celle où l'on ne quittait pas terre, comme la courante, et en dernier lieu le menuet, qui consistait en pas tranquilles et en belles attitudes. Elle était opposée à la danse par haut, nommée aussi baladinage, aujourd'hui danse légère, celle où l'on fait des sauts et des pirouettes, par exemple la gavotte."

2) S. Nr. 4ª der Musikbeilagen.

3) Der vollständige Titel lautet: „Libro de Musica de Vihuela de mano. Intitulado: el Maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante: mostrandole ordinadamente dende los principios toda cosa que podria ignorar para entender la presente obra. Compuesto por Don Luys Milan. Dirigido al muy alto y muy poderoso invictissimo principe Don Juhan, por la gracia de Dios rey de Portugal & &. DXXXV." Das Werk befindet sich in der „Bibliothèque Nationale" zu Paris. Dem dortigen Exemplar fehlt das Originaltitelblatt, welches handschriftlich ersetzt ist, wie vorstehend mitgetheilt worden. Gedruckt wurde diese Sammlung 1536 in Valencia, ein Jahr nach

namentlich Tänze, die neben einer angenehmen Wirkung allen Anforderungen an wohlgesetzte Musikstücke entsprechen. In den Musikbeilagen geben wir unter Nr. 5. eine der Pavanen [1]) dieses Componisten, gegen welche alle uns zugänglich gewesenen ähnlichen Erzeugnisse derselben Periode entschieden zurückstehen.

Namentlich gilt dies auch von Hans Neusiedlers Lautenwerk, welches 1536 unter dem umständlichen Titel erschien: „Ein Newgeordnet künstlich Lautenbuch, In zwen theyl getheylt. Der erst für die anfahenden Schüler, die aus rechter kunst vnd grundt nach der Tabulatur, sich one einichen Meyster darin zuüben haben, durch ein leicht Exempel dieser punctlein . . . . wohin man mit einem yeden finger recht greifen sol. Weyter ist angezeigt, wie man die Tabulatur auch die Mensur, vnd die gantz Application recht grundtlich lernen vnd versteen sol."

„Im andern theyl sein begriffen, vil ausserlessner kunstreicher stuck, von Fantaseyen, Preambeln, Psalmen vnd Muteten, die von den hochberümbten vnd besten Organisten, als einen schatz gehalten, die sein mit sonderm fleiss auff die Organistisch art gemacht vnd colorirt, für die geübten vnd erfarnen diser kunst, auff die Lauten dargeben. Dergleichen vormals nie im Truck, Aber yetzo durch mich Hansen Newsidler Lutinisten vnd Bürger zu Nürnberg, offentlich aussgangen [2])."

Im ersten Theil giebt der Autor, wie schon aus dem Titel zu ersehen, eine Anleitung zum Erlernen des Lautenspieles, im zweiten dagegen Arrangements von Vokalsätzen und Originalcompositionen für die Laute. Die letzteren, aus Tonstücken freier Erfindung und Tänzen bestehend, bewegen sich auf dem Niveau der Dalza'schen Arbeiten [3]).

Nicht besser beschaffen ist der Inhalt des „Tabulaturbuch vff die Lutten, von mancherley Lieplicher Italianischer Dantzliedern

seiner Entstehung. Es sei hier noch bemerkt, dass die „Vihuela de mano" ein guitarrartiges, mit 6 Saiten bezogenes Instrument war. In dem „Tesoro de lastres lenguas francesa, italiana y española, M.D.C.VI." findet sich folgende Erklärung darüber: „Vihuela, une sorte d'instrument qui ressemble à la guiterne & n'a que six cordes; uno Stormento da sei corde, come la chitarra." Die Tabulatur der „Vihuela" stimmte mit derjenigen der Laute überein.

1) Freundlichst mitgetheilt von dem Direktor des Brüssler Conservatoriums, Herrn Gevaert.

2) Stadtbibliothek zu Leipzig.

3) S. das in den Musikbeilagen unter Nr. 6. mitgetheilte „Preamel" Neusiedlers.

mitsampt dem Vogelgsang vnd einer Fäldschlacht, vss Wälhscher Tabulatur, flyssig ins Thütsche gesetzt. Getruckt zu Zürych by Rudolff Wyssenbach Formschnyder, Im M.D.L. Jahr" [1]).

Aus der Vorrede ist zu entnehmen, dass der Herausgeber die in dieser Sammlung vereinigten Tonstücke „sälber in Thütsche Tabelatur" gebracht hat; für die dürftige Beschaffenheit derselben kann er freilich nicht verantwortlich gemacht werden. Der sogenannte „Vogelgsang" in vier Theilen, und die „Frantzösische fäldschlacht im abtzug" in zwei Theilen, sind durchaus kindlich naive, gänzlich bedeutungslose Spielereien.

Glücklicher als Wyssenbach, war Hans Gerle in seinen Uebertragungen aus der italienischen in die deutsche Lautentabulatur. Der Titel dieser Collection ist:

„Ein Newes sehr künstliches Lautenbuch, darinnen etliche Preambel, vnnd Welsche Tentz, mit vier stimmen, von den berumbsten Lutenisten, Francisco Milanese. Anthoni Rotta. Joan Maria Rosseto. Simon Gintzler vnd andern mehr gemacht, vnd zu samen getragen, aus welscher ihn teusche Tabulatur versetzt, durch Hanssen Gerle den Eltern, Burger zu Nürenberg vormals nie gesehen, noch im Truck aussgangen. MDLII [2])."

Dieses Werk, dessen Inhalt zum Theil einem 1536 zu Mailand erschienenen Lautenbuch Francisco's, so wie den von J. Maria (1546), A. Rotta (1546) und S. Gintzler [3]) (1547) herausgegebenen Sammlungen entnommen wurde, enthält 31 „Preambeln" von „Joan Maria, Rosseto, Simon Gintzler, Anthoni Rotta, Francisco Milanese, Peter Paul de Milano, Marx von Aquila (Marco del Aquila), Albrecht von Mantua und Jacob de Milano", so wie 38 „welsche Tentz" von „Rosseto, Joan Maria, Anthoni Rotta" und „Peter Paulo de Milano."

Die hier gebotenen Lautensätze erregen, wenn auch nicht alle, so doch theilweise unser Interesse durch den, einem höheren Kunstziel zugewendeten ernsteren Sinn. In den meist breit ausgeführten „Preambeln" ist der Versuch gemacht, die Lautencomposition durch eine kontrapunktisch imitatorische Bildweise zu bereichern. Wenn sich hier, gegen Judenkünigs Arbeiten gehalten,

1) Stadtbibliothek zu Leipzig.
2) Kaiserl. Bibliothek zu Wien.
3) Ein deutscher Lautenist, welcher in Venedig lebte. (Fétis Biogr. universelle.)

ein Fortschritt in der angedeuteten Richtung nicht verkennen lässt, so ist er doch nicht geeignet, um der damit verbundenen Intention, grössere Tonstücke im strengeren Styl hinzustellen, gerecht zu werden. Die Beschaffenheit dieser Erzeugnisse ist sehr ungleich. In manchen Fällen erkennt man deutlich das combinatorisch Gedachte und Gewollte, aber in anderen bleibt man über die künstlerische Absicht der Autoren im Unklaren[1]), und dies beeinträchtigt wesentlich die Wirkung. Ohne ungerecht zu erscheinen, darf man wohl sagen, dass es sich hier nicht um organisch durchgebildete und fest in sich geschlossene Tonstücke, sondern um leicht skizzirte Gebilde von äusserst losem Gewebe handelt, die kaum eine Befriedigung gewähren können.

Nicht anmuthender sind die in diesem Werke enthaltenen Tänze. Gegen Milan's Pavanen stehen sie entschieden zurück. Abgesehen von ihrer fast monotonen Manier, erweist sich auch die melodische Erfindung als eine unerhebliche. Nur in rhythmischer Beziehung offenbaren sie ein eigenartiges Wesen[2]).

Dass die Lautenisten des 16. Jahrhunderts, welche zugleich als die hauptsächlichsten Vertreter der Lautencomposition zu betrachten sind, danach strebten, ihr Instrument durch eine kontrapunktische Schreibweise bedeutungsvoller zu machen, ist gewiss ganz lobenswerth. Allein auf diesem Wege waren trotz aller wohlgemeinten Absichten keine Lorbeeren für sie zu pflücken. Die Laute widerstrebte eben ihrer ganzen Natur nach derartigen höheren musikalischen Künsten, da ihre beschränkte Technik vor

1) Ambros sagt in seiner Musikgeschichte über die Lautencompositionen Francesco's da Milano und Marco d'Aquila's (Bd. 3, S. 498): „Die Sätze sind polyphon gedacht, in der Tabulirung, wo die rhythmischen Bewegungen eben nur angedeutet sind und für die Mittelstimmen und Bass geradezu errathen werden müssen, sehen die Sachen oft aus wie ein Gefüge zerrissener Accorde.“ Obwohl diese Auslassung für die Richtigkeit des obigen Urtheils spricht, so möchten wir uns doch die Bemerkung erlauben, dass es mit dem „errathen müssen“ eine sehr bedenkliche Sache ist. Wollte man sich darauf einlassen, Tonsätze, wie die Lautencompositionen des 16. Jahrh. durch Errathen zu vervollständigen, so würde man das Gebiet einer unbegrenzten und unberechtigten Speculation betreten und schliesslich nur die kunstgeschichtliche Anschauung trüben. Wir haben uns einfach an das zu halten, was vor uns auf dem Papier steht.

2) In den Musikbeilagen geben wir unter Nr. 7, 8 u. 9 drei „Preambeln“, so wie unter Nr. 10 u. 11 zwei Tänze aus Gerle's Lautenwerk vom Jahr 1552. Vergl. dazu die Musikbeilagen der Monatshefte f. Musikgesch. S. 100—102.

Allem eine regelmässig und klar durchgeführte Stimmenführung, wenn auch nicht geradezu ganz ausschloss, so doch wenigstens nur sehr bedingungsweise zuliess. Man blieb auf das gelegentliche Imitiren von kurzen und meist unscheinbaren Motiven oder thematischen Figuren beschränkt. Zu einer Entfaltung des eigentlich Combinatorischen reichten die vier Finger der linken Hand nicht aus. Und so musste denn die klangliche Wirkung mehr oder weniger eine leere, dürftige bleiben, da auch nicht einmal die langen, als zweite Stimme zu einem Thema angeschlagenen Noten forttönten.

Man könnte hier entgegnen, dass von Joh. Seb. Bach eine Fuge für die Laute existirt, die, gleichviel ob es eine Originalcomposition oder ein Arrangement ist [1]), das Gegentheil von dem vorstehend Gesagten darzuthun geeignet sei. Indess darf doch wohl ebensowenig die Leistungsfähigkeit dieses Instrumentes nach einem vereinzelten Falle abgeschätzt werden, wie diejenige der Violine nach einigen polyphonen Sätzen, welche der ebengenannte Meister für dieselbe geschrieben hat. In beiden Fällen liegen Abnormitäten vor, die keineswegs einen entscheidenden Maassstab für Lauten- und Violintechnik geben, sondern sich nur durch die spiritualistische Richtung und den geistigen Flug eines Bach erklären lassen. Wenn wir mit Sicherheit über dasjenige urtheilen wollen, was dem Wesen der Laute entsprach, so müssen wir uns an die Compositionen jener Männer halten, welche Lautencomponisten und zugleich Lautenspieler von Profession waren. Und hier gewinnen wir die Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit dieses Instrumentes für höhere künstlerische Zwecke.

Nichts desto weniger ist die glänzende, hervorragende Rolle begreiflich, welche die Laute während des 16. Jahrhunderts, namentlich im gesellschaftlichen Leben gespielt hat. In jener Epoche, wo die clavierartigen Instrumente noch keine allgemeinere Verbreitung gefunden hatten, war sie thatsächlich eine Hauptträgerin der häuslichen Musik. Ihre in jeder Beziehung praktischen Eigenschaften machten sie zum Lieblingsinstrument der Dilettantenwelt. Die demselben in grosser Menge gewidmeten Compositionen freier Erfindung, untermischt mit verschiedenartigen Tänzen, so wie die

---

1) Die fragliche Fuge Bach's ist auch für Orgel sowie für Violine vorhanden. Vergl. C. F. Becker's „Hausmusik im 16., 17. u. 18. Jahrh." S. 54 f.

vielfachen Uebertragungen von Vokalwerken waren offenbar zur Hauptsache für die massenhaften Bedürfnisse des lautenspielenden Publikums berechnet, welches unterhalten, beschäftigt sein wollte, — ein freilich untergeordneter Standpunkt, der jedoch seine Berechtigung hat.

Besonders werthvoll war die Laute als Begleitungsinstrument zum Gesange. Als solches wurde sie schon frühzeitig auf zweckmässige Weise benutzt. Man brauchte nämlich mehrstimmige liedartige Tonsätze so, dass eine Stimme gesungen, die andern Stimmen dagegen auf der Laute ausgeführt wurden. Derartig sind die von R. Eitner aus Arnold Schlicks „Tabulaturen" (1512) entnommenen, und in den Monatsheften für Musikgeschichte [1]) mitgetheilten dreistimmigen „lidlein", in Betreff deren ausdrücklich vorgeschrieben ist, „ein stim zu singen die andern zwicken".

Schon drei Jahre früher, also 1509, erschienen ähnliche Arrangements in Venedig bei Petrucci unter dem Titel: „Tenori e contrabassi intabulati col Sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo. Francisci Bossinensis [2]) opus." Hier werden gleichfalls dreistimmige Gesänge — der Zahl nach 70 Frottole — geboten. Tenor und Bass sind der Laute gegeben, während die Oberstimme zum Singen bestimmt ist.

Gleichzeitig ersehen wir aus diesen Musikstücken, dass man zu Anfang des 16. Jahrhunderts bei gewissen Gesangscompositionen bereits Vor- und Nachspiele brauchte. Dieselben bestehen hier aus 26 kleinen, an sich bedeutungslosen Instrumentalsätzchen, welche von dem Autor „Ricercari" genannt werden. Das Wort „Ricercar" hat hier keineswegs schon die spätere Bedeutung eines fugenartig gestalteten Tonsatzes, in welcher es erst von Mitte des 16. Jahrhunderts ab gebraucht wird. Es ist vielmehr, sowohl im vorliegenden Falle, wie auch bei Dalza nichts Anderes damit gemeint, als ein einfaches Vor- oder Nachspiel. Demgemäss wird das Ricercar im „Vocabolario della Crusca" als „una spezie di sonata, o di preludio" bezeichnet.

Dergleichen „Ricercari" für die Laute finden sich auch in

1) Jahrg. I, Heft 7—8 pag. 21 ff.

2) Der Familiennamen dieses Musikers ist unbekannt. Seine Heimath war Bosnien, daher die Bezeichnung „Bossinensis". S. Fétis' „Biogr. univ." Th. 7. S. 15.

Francesco's da Milano 1536 veröffentlichtem Werke: „Intabulatura di Liuto de diversi (Autori) con la bataglia, et altri cose bellissime [1])."

In ungleich höherem Grade, wie die Laute, waren die Tasteninstrumente geeignet, den tonkünstlerischen Gehalt der mannichfachen Compositionsarten, sei es im Original, sei es im Arrangement, darzustellen. Denn obwohl dieselben, mit Ausschluss der Orgel natürlich, hinsichtlich der Tonfülle und des gesanglichen Elementes kaum wesentlich mehr zu leisten vermochten, als die Laute, so entschädigten sie doch durch eine bei weitem grössere Vollgriffigkeit. Augenscheinlich und keines weiteren Beweises bedürftig ist es, dass man auf Tonwerkzeugen, die den freien Gebrauch beider Hände gestatten, mehr zu leisten vermag, wie auf einem Instrumente, bei welchem für die Applicatur des Griffbrettes nur vier Finger zu Gebote stehen. Insbesondere gewährten die Tasteninstrumente den bedeutenden Vortheil, das harmonisch-modulatorische Element nebst der Stimmenführung klarer und bestimmter hervortreten zu lassen.

Die Orgel mit ihren Abarten des Positiv's, des Regal's und des Portativ's [2]) hatte überdies den Vorzug des gleichmässigen Fortklingens der angeschlagenen Töne, wodurch die Stimmenführung noch eindringlicher als auf den übrigen Tasteninstrumenten zur Wirkung gelangte.

In diesem Sinne spricht sich auch Ammerbach in der Vorrede seiner 1571 edirten „Orgel- oder Instrument Tabulatur" aus. Er sagt: „Vnter andern Musikalischen Instrumenten aber, der ich jedes in seinem werth bleiben lasse, behelt die Orgel, so jetziger Zeit in vnsern Kirchen vnnd Gottesdienst gebraucht wird, vnnd (wie etliche meinen) den Alten vnbekandt gewesen, meines bedünckens billich den vorzug, Denn man darauff, wegen vielfaltiger Regiester vnnd mancherley stimwerks, eine grosse varietet vnd künstliche Abwechselung der stimmen suchen vnd haben kan, dergleichen auff andern Instrumenten nicht zu befinden. Es ist auch die Orgelkunst andern vorzuziehen, nicht allein derhalben,

1) Vergl. die in den Musikbeilagen unter den Nummern 12, 13 und 14 gegebenen Lautenricercare von Dalza, Francisci Bossinensis und Fr. de Milano.

2) Das Portativ war ein kleines tragbares Pfeifenwerk, welches wie die Orgel, durch Blasebälge in Bewegung gesetzt wurde.

das sie mehr denn auff einerley Instrumenten kan gebraucht werden (Denn wer dieser Kunst recht bericht, kan dieselbe auff Positiven, Regaln, Virginaln, Clavicordijs, Clavicimbalis, Harficordijs, vnnd andern dergleichen Instrumenten, auch gebrauchen). Sondern auch darumb, das die Harmonia eines jeden Gesangs gantz volkommen vnd vnzerstümmelt auff der Orgel vnd andern jetztermelten Instrumenten geschlagen wird, welchs auff Lauten, oder andern Instrumenten, da viel Stimmen zugleich auffgeschlagen werden, füglicher weise allzeit, sonderlich wenn dieselben mit Coloraturn oder Leufftlin gezieret werden sollen, nicht geschehen kann."

Ganz unbestritten nahm die Orgel im 16. Jahrhundert, gleichwie später noch, den ersten Rang unter den Tasteninstrumenten ein, was auch daraus hervorgeht, dass man ehedem Positive und Regale, wie Prätorius in seinem Syntagma mus. bemerkt, „in Fürstlichen Gemächern vor der Taffel vnd andern ehrlichen Conviviis" mit Streich- und Blasinstrumenten vereint, also ausserhalb der Kirche benutzte. Gleicherweise waren die, für Tasteninstrumente gesetzten Compositionen mehrentheils in erster Linie für die Orgel bestimmt, wobei besonders zu berücksichtigen ist, dass diese Erzeugnisse durch die vorzugsweise in ihnen gepflegte combinatorische Kunst, eine wesentlich bestimmende und maassgebende Bedeutung für die Entwickelung des strengen kontrapunktischen Styles überhaupt erhielten. Ueberdies galt das Coloriren der „orgelischen Art", wie wir schon aus Agricola's „Musica instrumentalis" ersahen, als nachahmungswürdiges Vorbild.

Die ältesten Orgelstücke des 16. Jahrhunderts sind uns in einem 1512 von Arnold Schlick dem Jüngeren herausgegebenen Werk überliefert, welches den Titel hat:

„Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vñ lauten, ein theil mit zweien stimmen zu zwicken vñ die drit dartzu singñ, etlich on gesangk mit dreien, vō Arnolt Schlicken Pfaltzgrauischem Churfürstlichem Organistē Tabulirt, vñ in den truck in d' vrsprñgklichen stat der truckerei zu Meintz wie hie nach volgt verordnet [1])."

Die Schlick'schen Orgelsätze sind nicht nur für ihre, sondern auch für die spätere Zeit als eine künstlerische That von ganz

1) Stadtbibliothek in Leipzig.

hervorragender Geltung zu bezeichnen. Ihr Werth kann keinesweges durch den Einwurf geschmälert werden, dass sie, wie schon die Ueberschriften zeigen, sich zur Hauptsache als Uebertragungen von mehrstimmigen Vokalcompositionen erweisen [1]). Denn es sind keinesweges mechanisch todte Nachbildungen der Originale, sondern selbstständige, mit künstlerischem Bewusstsein unternommene Bearbeitungen im Sinne eines, bis dahin nicht gekannten Orgelstyles. Die Behandlung ist trotz der Anlehnung an das vokale Vorbild schon bis zu einem gewissen Grade instrumental gedacht, und hierin, so wie auch in der Bereicherung des Orgelsatzes mit einer, aus dem Wesen der kontrapunktischen Kunst hervorgehenden consequenten Stimmenführung beruht das Verdienst Arnold Schlick's.

Treffend bemerkt A. G. Ritter hierauf bezüglich in seinem unten citirten Aufsatz: „Indem Schlick die folgenreichste Errungenschaft seiner Zeit: den kunstvollen Kontrapunkt mit seinen fugirten Einsätzen und Nachahmungen, mit einem Worte Das, was vorhin als die stets fühlbare gegenseitige Beziehung der Stimmen bezeichnet wurde, in das Orgelspiel als eine wesentliche Eigenschaft aufnahm, — eine Eigenschaft, welche das deutsche Orgelspiel bisher wenigstens grundsätzlich festhielt — darf er unbeschadet der Nestorschaft des älteren Paumann als der Vater

1) Das einzige Stück, bei dem man hierüber in Zweifel sein könnte, ist das mit „Primi toni“ überschriebene. Doch fehlen alle Haltpunkte dafür, dass man wirklich in der fraglichen Nummer einen freierfundenen Originalsatz vor sich hat, man müsste denn annehmen wollen, dass Schlick als schaffender Musiker seiner Zeit um ein Bedeutendes vorangeeilt sei, wozu indessen kein plausibler Grund vorhanden ist. Denn, so dürfen wir schliessen, wenn ein Tonsetzer im Stande war, dergleichen zu gestalten, so würde er es gewiss nicht bei einer vereinzelten Probe haben bewenden lassen, sondern Mehreres in seinem Werke unter ausdrücklicher Wahrung seines Autorrechts mitgetheilt haben. Zudem ist eine entschiedene Familienähnlichkeit zwischen dem bezüglichen Tonsatze und den übrigen Musikstücken dieser Sammlung unverkennbar, und überdies aus Schlicks eigenen Worten zu entnehmen, dass hier nur tabulirte Gesangscompositionen vorliegen. Wir verweisen übrigens in Betreff dieses Werkes auf die vorzüglichen Besprechungen, welche dasselbe durch A. G. Ritter in der Allgemeinen mus. Zeitung (Jahrg. IV Nr. 16 u. 17) so wie durch Rob. Eitner im ersten Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte gefunden hat. In der letzteren periodischen, schon wiederholt genannten Schrift sind auch die Schlick'schen Orgelsätze vollständig mitgetheilt, — ein hochschätzbarer Gewinn für das musikgeschichtliche Studium.

des „eigentlichen“ Orgelspiels, wie wir in Deutschland sagen, betrachtet werden. Dies ist seine Bedeutung für unsere Kunst.“

Wie es zu Anfang des 16. Jahrhunderts beziehentlich um die Leistungsfähigkeit der deutschen, und vielleicht auch der ausländischen Organisten bestellt sein mochte, ist aus folgender Kundgebung Hermann Finck's zu entnehmen[1]): „Wenn sie (die Organisten) einmal auf Instrumenten oder Orgeln eine Probe ihrer Kunst ablegen müssen, so nehmen sie zu dem Kunstgriffe ihre Zuflucht, dass sie leeren Lärm, ohne irgend etwas Angenehmes, verursachen. Damit sie aber den Ohren der ungelehrten Zuhörer leichter schmeicheln, und wegen ihrer Fertigkeit Bewunderung erregen, so laufen sie bisweilen eine halbe Stunde lang mit den Fingern über die Tasten herauf und herunter und hoffen auf diese Weise durch jenen anmuthigen Lärm mit Gottes Hülfe das Grösste zu erreichen; es kommt aber nur etwas sehr Dürftiges zu Tage: eine lächerliche Maus, statt des Berges. Fragen nicht, wo Meister Mensura, Meister Tactus, Meister Tonus und sonderlich Meister bona Fantasia bleibe. Denn nachdem sie eine ziemliche Zeit einstimmig auf den Tasten mit grosser Geschwindigkeit umhergeirrt sind, so beginnen sie eine zweistimmige Fuge und mit beiden Füssen auf dem sogenannten Pedale arbeitend, fügen sie die übrigen Stimmen hinzu. Eine solche Musik ist aber den Ohren, ich will nicht sagen Sachverständiger, sondern nur gesunder und richtig urtheilender Menschen eben so angenehm als Eselsgeschrei.“

Aus diesem drastischen Erguss ergiebt sich, dass der von Schlick eingenommene Standpunkt in Betreff des Orgelspieles nicht der allgemeine war, was auch aus verschiedenen weiterhin zu betrachtenden Orgeltabulaturbüchern hervorgeht, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erschienen.

Während das von Arnold Schlick durch seine „Tabulaturen etlicher Lobgesang“ gegebene Beispiel für einen gediegenen Orgelsatz in Deutschland, so weit die Ueberlieferungen erkennen lassen, ohne entsprechende Nachfolge blieb, wurde in Venedig gegen Mitte des 16. Jahrhunderts die frei erfundene Instrumentalcomposition in Angriff genommen. Vor Allem ist hier Meister

1) Mitgetheilt von A. G. Ritter a. a. O. — Hermann Finck, geb. zu Pirna in Sachsen, war ein ausgezeichneter Musiker, der um die Mitte des 16. Jahrh. in Wittenberg lebte. S. Mendel's mus. Lex. Bd. 3. S. 521.

Adrian Willaert, der ruhmreiche Begründer der venezianischen Tonschule zu nennen. Er veröffentlichte 1549 Instrumentalsätze unter der Bezeichnung: „Fantasie o Ricercari." Dieselben erschienen 1559 in zweiter Auflage[1]) mit dem Titel: „Fantasie, Recercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano & de altri Autori, appropriati per cantare & sonare d'ogni sorti di stromenti, con due Regina celi, l'uno di M. Adriano & l'altro di M. Cipriano sopra un medesimo canto fermo. Novamente per Antonio Gardano ristampati. In Venezia appresso di Antonio Gardano."

Sind die in diesem Werke vereinigten Tonstücke auch ausdrücklich für jede Art von Instrumenten bestimmt, so ist doch mit Rücksicht auf ihre gebundene Schreibart nicht zu bezweifeln, dass sie zunächst für die Orgel gedacht wurden. Für die dreifache Bezeichnung derselben als „Fantasie, Recercari" und „Contrapunti" dürfte schwerlich eine befriedigende Erklärung zu finden sein, denn die vorliegenden Erzeugnisse lassen keinen wesentlichen Unterschied der Bildweise erkennen. Sämmtlichen in der Winterfeld'schen Sammlung befindlichen Sätzen liegt ein und dasselbe Gestaltungsprinzip zu Grunde.

Bezüglich des Wortes „Recercar" ist zu bemerken, dass es hier in einem durchaus anderen Sinne erscheint, wie in der bereits betrachteten Lautenmusik. In dieser wurde es, wie wir sahen, für kurze, ganz einfach gehaltene Vor- oder Nachspiele gebraucht, wogegen in Willaert's Werk mit der fraglichen Benennung umfangreiche fugirte Compositionen[2]) gemeint sind. Wenn

1) Fétis' Biogr. univ. Bd. VIII S. 473. Weder die erste noch die zweite Ausgabe dieses Werkes ist mir bis jetzt zugänglich gewesen. Meine dasselbe betreffenden Angaben sind auf Grund der handschriftlichen, in der K. Bibliothek zu Berlin vorhandenen Sammlungen C. v. Winterfeld's gemacht, in welcher sich unter obigem Titel eine Reihe dreistimmiger Instrumentalsätze befindet. Eine dem Titel hinzugefügte Bemerkung Winterfeld's besagt: „Diese Sammlung enthält 9 Ricercari von Adrian Willaert, 2 eines unbekannten Autors (d'autore incerto), 3 von Antonio Barges, eines von Jeronimo da Bologna, ausser den beiden auf dem Titel erwähnten Regina coeli." Leider hat Winterfeld den Fundort seiner Quelle nicht genannt, so dass kein Vergleich mit dem Originaldruck möglich ist; man kann deshalb nicht ins Klare darüber kommen, ob die von ihm excerpirten Tonsätze ausschliesslich Willaert zuzuschreiben sind oder nicht. Nach der Motivbildung zu urtheilen, dürften sie ein und demselben Autor angehören.

2) Nach Prätorius war das „Ricercar" gleichbedeutend mit der Fuge. Indessen darf man hierbei nicht an die spätere normale Fuge denken. Hier handelt es sich erst um freiere oder strengere fugenartige Sätze.

wir uns nun vergegenwärtigen, dass der fugirte Styl die höhere kontrapunktische Kunst an sich voraussetzt, so giebt die Bezeichnung „Contrapunti" uns keinen neuen Gesichtspunkt. Bei dem Namen „Fantansie" wäre vielleicht die Voraussetzung zutreffend, dass die alten Meister mit demselben das Moment einer frei erfundenen Musik im Gegensatz zu der, durch das Wort bestimmten Gesangscomposition besonders haben betonen wollen. Wie dem auch sei, alle diese Tonstücke machen nichts desto weniger entschieden den Eindruck von Nachbildungen des gleichzeitig herrschenden mehrstimmigen Vokalsatzes. Vergeblich sucht man in ihnen ein selbstbewusst gezeugtes instrumentales Element sowohl nach Seite des Technischen wie des Geistigen. Mühevoll bewegt sich der Entwickelungsgang dieser studienartigen Produkte wie von einem Takt, so auch von einem Absatz zum andern, und die starre Fessel der combinatorischen Arbeit lässt es zu einem freien Entbinden des Gefühlsleben noch nicht kommen.

Der klangliche Eindruck ist im Wesentlichen als ein unerquicklich trockener und monotoner zu bezeichnen. In ihrem mehrentheils breit ausgeführten Umfange wirken diese Musikstücke vergleichsweise, wie trüb verschwommene, schwerfällig fortschreitende Tonfolgen, denen es nicht nur an Gegensätzen, sondern auch an plastisch wirkender Gedankenkraft mangelt, so dass nicht selten der Eintritt der Motive und ihrer imitatorischen Beantwortung sich eben so wenig entschieden fühlbar macht, wie der Beginn einer neuen Periode. Jedenfalls empfängt von ihnen das Auge mehr wie das Ohr, der eigentliche und endgiltige Richter in musikalischen Dingen.

Sehen wir diese Musikstücke, deren drei Stimmen netzartig mit einander verflochten sind, des Näheren an, so zeigt sich, dass sie aus einer geringeren oder grösseren Anzahl einzelner Theile zusammengesetzt sind [1]). Diese Theile oder Sätze, von denen ein jeder für sich genommen, die freiere oder strengere kontrapunktisch imitatorische Bearbeitung eines besonderen Motivs erkennen lässt, sind äusserlich aneinandergereiht und ohne gegenseitige Beziehung zu einem grösseren Ganzen vereinigt. Nur hier und da tauchen in einzelnen Fällen Reminiscenzen an ein bereits dagewesenes Motiv auf. Diese Bildweise, welche als ein Vorläufer

1) S. Nr. 17 der Musikbeilagen.

der späteren Fugenform bezeichnet werden darf, scheint trotz einzelner Ausnahmen von dem angedeuteten Verfahren, das charakteristische Kennzeichen des Ricercar im 16. Jahrhundert zu sein; denn sie wiederholt sich übereinstimmend auch bei andern hervorragenden Tonsetzern desselben Zeitabschnittes.

So veröffentlichte schon zwei Jahre vor dem ersten Erscheinen des Willaert'schen Werkes der, als Organist an S. Marco zu Venedig wirkende Niederländer Buus eine Sammlung von Instrumentalsätzen, welche gleicherweise zur Hauptsache nach demselben Modus gestaltet sind. Der Titel derselben ist: „Recercari da cantare, & sonare d'Organo & altri Stromenti novamente posti in luce a quatro voci, in Venezia apresso di Antonio Gardane M.D.XLVII [1]).“

Es werden hierin zehn Ricercare geboten, welche sich im Grunde von den so eben besprochenen Compositionen nur dadurch unterscheiden, dass sie durchgehends vierstimmig und bei weitem noch breiter und umfangreicher ausgeführt sind. Wenn bei Willaert die Vereinigung von sechs bis sieben in sich abgeschlossenen Theilen zu einem grösseren Ganzen nicht überschritten wird, so steigert Buus diese Zahl in einzelnen Fällen bis auf das Doppelte. Das vierte seiner vorliegenden Ricercare macht allein von der allgemein befolgten vielsätzigen Gestaltungsweise eine Ausnahme. In demselben ist es unternommen, ein Hauptmotiv consequent vom Anfang bis zum Ende des Stückes durchzuführen [2]), wodurch sich dasselbe entschieden schon mehr der späteren Fugenform nähert, wie die übrigen Gebilde.

Ebenso wie Willaert, nur in noch ausgiebigerem Maasse, weiss sich Buus aller Künste der höheren Kontrapunktik zu bedienen, und so fehlt es denn keinesweges an bemerkenswerthen Beispielen für Verlängerungen und Verkürzungen der Themen, so wie für Umkehrungen und Engführungen in seinen Ricercaren. Was die rein musikalische Wirkung derselben betrifft, so ist sie trotz des unverkennbaren Strebens nach grösserer Mannichfaltigkeit der Motivbildung und einer wechselreicheren Behandlung des ganzen Tongefüges in rhythmischer Beziehung, nicht erfreulicher, wie die-

1) Dieses Werk befindet sich auf der K. Staatsbibliothek zu München. Buus gab nach Fétis' Biogr. univ. noch ein zweites Buch Ricercare heraus, welches ich indessen nicht kenne.

2) S. Nr. 18 der Musikbeilagen.

jenige seines hochberühmten Zeitgenossen. Die Sprödigkeit dieser mehr verstandesmässig gezeugten als empfundenen Geistesprodukte lässt eine Entäusserung des musikalischen Wohllautes, wie überhaupt des Schönheitsgefühles noch fast gänzlich vermissen.

Ausser den beiden so eben beleuchteten Werken von Willaert und Buus vermögen wir nur noch ein frei erfundenes Instrumentalstück aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachzuweisen. Dasselbe befindet sich in dem schon erwähnten Gerle'schen Buch vom Jahr 1532, betitelt „Musica Teusch". Es besteht in einem kontrapunktischen Satz für vier „Geigen", mit der Ueberschrift: „Das ist ein fug geen all stim auss dem Discant." Diese Erklärung zeigt, wie frühzeitig schon der Name „Fuga" in Deutschland gebräuchlich war, sodann aber auch, was man damals unter dieser Bezeichnung verstand. Es bedarf nur eines flüchtigen Blickes auf die in Rede stehende Arbeit [1]), um zu erkennen, dass hier keinesweges schon eine wirkliche Fuge, sondern nur ein canonartiges Musikstück vorliegt, in welchem dem Discant die Führung der nachzuahmenden Motive zuertheilt ist.

Der Umstand, dass diese Composition als ein Unicum unter den zahlreichen von Gerle für vier „Geigen" bestimmten Tonstücken figurirt, ist um so bezeichnender für den damals in Deutschland noch wenig cultivirten selbstständigen Instrumentalsatz, als sich dieselbe Erscheinung auch in mehreren anderen deutschen, weiterhin zu betrachtenden Sammelwerken des 16. und selbst noch des 17. Jahrhunderts wiederholt. Diese enthalten, gleichwie Gerle's „Musica Teusch" [2]), vorzugsweise für instrumentale Zwecke arrangirte Vokalmusik. Wo sich das Gegentheil vorfindet [3]), handelt es sich mit vereinzelten Ausnahmen um italienische Kunsterzeugnisse, welche bei dem Mangel an derartigen Produktionen doppelt willkommen sein mussten.

---

1) S. Nr. 19 der Musikbeilagen.

2) Mit Ausschluss der obigen „Fug" giebt Gerle in seiner „Musica Teusch" nur Liederübertragungen für die „Geigen". In der zweiten 1546 erschienenen Ausgabe dieses Heftes „gemert mit 9. Teutscher vnd 36. Welscher auch Frantzösischer Liedern, Vnnd 2. Mudeten" ist die „Fug" fortgelassen, so dass sich in derselben kein einziger Original-Instrumentalsatz für „Geigen" befindet, während für die Laute ausser Liedern doch wenigstens zwei „Priambel" und ein „Saltarello" mitgetheilt sind.

3) Ich habe hierbei das, 1607 in Strassburg erschienene Tabulaturbuch B. Schmid's d. Jüngeren im Sinne.
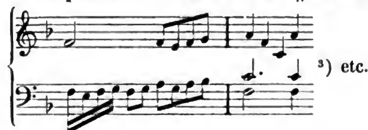
Etwas besser war es dagegen schon mit der Lautencomposition bestellt, welche in den deutschen Landen, wie wir bereits sahen, mannichfache Vertretung gefunden hatte, obwohl einerseits auch hier Italien aushelfen musste, — wir erinnern an Gerle's Lautenbuch vom Jahr 1552, so wie an die von Wyssenbach (1550) „vss wälscher Tabulatur" übertragenen Lautensätze — andererseits aber ein beträchtlicher Theil des Dargebotenen nicht allein aus arrangirten Gesangsstücken, sondern auch aus Tänzen bestand.

Diese letzteren schrieb man indessen nicht allein für Laute, sondern auch für Tasten- und andere Instrumente, wovon mehrere bemerkenswerthe, der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörende Beispiele namhaft zu machen sind.

So veröffentlichte der pariser Verleger Attaignant: „Quatorze Gaillardes neuf Pavennes, sept Bransles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la Tabulature de ieu Dorgues Espinettes Manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx Imprimes a Paris par Pierre Attaignant [1])."

Die Angabe der Jahreszahl fehlt. Nach den Notencharakteren zu urtheilen, dürfte aber der Druck ins Jahr 1530, oder doch nur wenig später fallen.

Diese Sammlung enthält, gleichwie das von demselben Verleger 1529 herausgegebene Lautenbuch [2]), einzelne Nummern, die sich durch ihre Wirkung, namentlich in melodischer und rhythmischer Hinsicht vortheilhaft auszeichnen, und nach den angedeuteten Beziehungen einen bedeutsamen Fortschritt in dem Gebiete der Tanzliteratur erkennen lassen. Dagegen ist die Behandlung des harmonischen Elementes vielfach wiederum noch dürftig und spröde, ja stellenweise selbst ungeniessbar. Stücke von dem wohlempfundenen Tonfluss wie die „Basse dance"



[3]) etc.

1) K. Staatsbibliothek zu München.

2) Vergl. S. 112.

3) Wir verweisen auf die, in den Monatsheften für Musikgeschichte (S. 78—88 der Notenbeispiele) mitgetheilten 12 Tänze aus der obigen Sammlung, so wie auf den von R. Eitner dazu gegebenen erläuternden Text.

gehören zu den Ausnahmen. Auch herrscht eine bedeutende Monotonie, namentlich in Betreff der noch sehr stereotypen Figuration vor. Ueberhaupt fehlt es innerhalb der einzelnen Tänze an gegensätzlich contrastirenden Elementen. Trotzdem ist die Bedeutung dieser Erzeugnisse für jene Zeit nicht zu verkennen. Im Hinblick auf andere, derselben Periode angehörende Tänze für Tasteninstrumente behaupten sie entschieden den Vorzug. Dies zeigt eine, zwei Decennien später erschienene italienische Sammlung mit dem Titel: „Intabolatura nova di varie sorte de balli da sonare per arpichordi, Clavicembali, Spinette, & Manachordi, raccolti de diversi Eccellentissimi Autori, novamente data in Luce, & per Antonio Gardane con ogni diligentia stampata. Libro primo. In Venetia apresso di Antonio Gardane. 1551 [1]).

Dies Werk enthält 3 „neue" Pass'e mezi, 14 Gagliarden, 1 Pavane, 3 „alte" Pass'e mezi, 1 Saltarello und endlich noch 3 Tänze, deren Ueberschriften, wenigstens zum Theil, auf eine Entlehnung von Vokalcompositionen schliessen lassen. Autornamen sind allen diesen Tonsätzen ebensowenig hinzugefügt, wie den von Attaignant in Paris veranstalteten Tanzausgaben. Die Gestaltung ist fast durchgängig dürftig und leer, da die Oberstimme meist nur durch eine hohle, nichtssagende und dazu nicht selten träg stillstehende Harmonik gestützt wird [2]), während in den vorerwähnten pariser Tänzen mehrfach doch wenigstens ein Streben nach kontrapunktischer Führung der Mittelstimmen und des Basses erkennbar ist.

Diesen für Tasteninstrumente bestimmten Collectionen stehen einige vierstimmige Tanzsammlungen eben desselben Zeitabschnittes für verschiedene, nicht näher bezeichnete Tonwerkzeuge zur Seite. Zunächst sind hier zu nennen:

„Six Gaillards et six Pavanes avec treze chansons musicales a quatre parties le tout nouvellement imprime par Pierre Attaignant etc. etc. 1529."

Ein Jahr später veröffentlichte derselbe Verleger: „Neuf basses dances deux branles vingt et cinq Pavennes avec quinze Gaillards en musique a quatre parties le tout nouvellement imprime etc. etc. 1530 [3])."

1) Bibliothek des Liceo musicale in Bologna.

2) Um von diesen Tänzen eine Anschauung zu geben, theilen wir in den Musikbeilagen unter Nr. 29 ein paar derselben mit.

3) Beide Werke befinden sich auf der K. Staatsbibliothek zu München.

Die Stimmenführung dieser Tänze beschränkt sich auf das Einfachste und ist mehr harmonisch als kontrapunktisch gedacht. Mehrere derselben finden sich in dem von Attaignant 1529 herausgegebenen Lautenbuche vor. Ein Vergleich der, in beiden Editionen vorhandenen Tänze mit einander, zeigt die ganz verschiedene Bearbeitung[1]).

Von ähnlicher Beschaffenheit wie diese französischen vierstimmigen Tänze, erweisen sich die gleichartigen „Opera nova de Balli di Francesco Bendusi a quattro accomodati da cantare & sonare d'ogni sorte de stromenti novamente dati in luce. In Venetia appresso di A. Gardane. 1553[2]).

Der Inhalt bietet 24 Tänze mit Ueberschriften, wie z. B. „Pass è mezo detto il Romano", „Pietoso", „La mala vecchia", „La fa li le la"[3]) u. s. w., welche zum Theil wiederum auf die Abstammung von Gesangsweisen hindeuten.

Auch in diesen Stücken ist die Führung der Stimmen fast durchgängig äusserst schlicht gehalten. Sie erscheint im Gegensatz zu der damals herrschenden polyphonen Behandlungsweise mehrentheils nur wie ein mageres Harmoniefüllsel[4]).

Anziehender und musikalisch bedeutender sind die 1551 gedruckten Tänze[5]) von Tielman Susato mit ihrer knapp und scharf ausgeprägten, zum Theil ganz originellen Melodik, die meist auch schon rhythmisch klar und von regelmässigem Periodenbau ist. Ihre Gesammtgestaltung zeigt den wohlgebildeten und denkenden Musiker, der durch eine verschiedenartige kontrapunktische Belebung der Stimmen für seine Arbeiten einen höheren Antheil zu erwecken weiss, ohne den Charakter des Tanzgemässen zu verwischen. Seine Erzeugnisse gehören unstreitig zu dem Besten, was an mehrstimmigen Tanzweisen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts reichend, noch vorhanden ist.

---

1) S. die in den Musikbeilagen mitgetheilten vierstimmigen Tänze unter Nr. 4 b so wie die denselben entsprechenden Lautensätze unter Nr. 4 a.

2) Königl. Staatsbibliothek zu München.

3) Das „Falilela" war nach Valentini's „Gran Dizionario" ein Volkslied. Es ist hier unter dem Namen „Falalella", mit dem Zusatze „Cantilena sciocca" angeführt.

4) S. Nr. 30 der Musikbeilagen.

5) Sechzehn derselben sind sammt dem vollständigen Titel in den Monatsheften für Musikgeschichte (Musikbeilagen S. 89—99) von R. Eitner mitgetheilt.

Ueberschauen wir die vorstehend betrachteten Werke nunmehr in ihrer Gesammtheit, so ist zu bemerken, dass man bemüht war, den Instrumentalsatz ausser der, auf verschiedenartige Weise mit mehr oder weniger Erfolg cultivirten Tanzcomposition, auch durch selbstständige Tongebilde zu bereichern. Den frühesten derselben, in Lautenvorspielen („Preambeln") und dergleichen bestehend, dürfte aus Gründen, die bereits erörtert wurden, kaum eine andere Geltung zuzuerkennen sein, als die der blossen Unterhaltungsmusik. Erst die kurz vor Mitte des 16. Jahrhunderts zum Vorschein kommenden drei- und vierstimmigen Tonsätze der Niederländer Willaert und Buus, gewinnen eine wesentliche Bedeutung für die frei erfundene Instrumentalcomposition, und zwar insofern, als sich in ihnen bereits entschieden jenes gesteigerte combinatorische Schaffen kundgiebt, welches demnächst für das abstrakte, rein musikalische Gestalten bezeichnend und entscheidend wurde. Sodann erscheint aber auch in diesen Erzeugnissen von Wichtigkeit, dass sie bemerkenswerthe Ansätze zu einer positiven Formgebung enthalten. Das Streben nach der letzteren bekundet sich unverkennbar darin, bestimmte Themata innerhalb abgeschlossener Sätze oder Perioden von geringerer und grösserer Ausdehnung gleichsam fugenartig zu bearbeiten, und durch Verbindung derselben umfangreiche Tonstücke herzustellen. In diesem von Willaert und Buus, mit Ausschluss eines bei dem letzteren Meister vorkommenden Falles [1]), methodisch befolgten Verfahren, lagen die bedeutungsvollen Keime für eine folgenreiche Fortentwickelung des Instrumentalsatzes, der, weiterhin noch durch andere Elemente befruchtet, nach und nach zu ungeahnter Entfaltung in verschiedenen Abstufungen gelangen sollte. Welches künstlerische Resultat die von den beiden vorgenannten Tonsetzern eingeschlagene Richtung demnächst erzeugte, wird der sich anschliessende Abschnitt ergeben.

---

1) S. denselben betreffend S. 124.

IV. Die Instrumentalcomposition in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Reichlicher wie bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts fliessen die Quellen in der zweiten Hälfte desselben für die instrumentale Produktion. Dieselbe galt vorzugsweise wiederum den Tasteninstrumenten, und unter ihnen in erster Linie der Orgel. Daneben fand aber auch insbesondere die Lautencomposition weitere Berücksichtigung, ohne jedoch, gegen die vorangegangenen entsprechenden Erzeugnisse gehalten, an künstlerischem Gehalt zu gewinnen. Dies zeigen zunächst zwei Sammlungen, von denen die eine für die alltäglichen Bedürfnisse der dilettirenden Welt, die andere dagegen freilich ausschliesslich nur für den untergeordneten Zweck des Tanzunterrichtes bestimmt war. Das ältere beider Werke ist: „Tabulatura continens et selectissimas quasdam Fantasias: cantiones Germanicas, Italicas, ac Gallicas: Passemezo: Choreas: & Mutetas, etc. Per Benedictum de Drusina Elbingensem. 1556. Francoforti ad Viadrum in Officina Joan. Eichhorn [1]."

Die in diesem Bande, nebst einer grossen Zahl von arrangirten Gesangsstücken enthaltenen Originalcompositionen des Verfassers, bestehend aus sogenannten Fantasien, lassen keinen neuen Standpunkt des Lautensatzes erkennen. Sie gehören sogar zu den geringeren Leistungen ihrer Art im 16. Jahrhundert.

Noch mehr gilt dies von den in Fabritio Caroso's Tanzschule: „Il Ballarino, Venetia, apresso Francesco Ziletti, MDLXXXI" mitgetheilten zahlreichen Lautentänzen. Der Satz, auf das Nothwendigste sich beschränkend, ist meist sehr dürftig. Offenbar war es hier nur darauf abgesehen, ein ergiebiges Material für den Dienst Terpsichore's zusammenzustellen, ohne dabei dem tonkünstlerischen Moment irgend welche Beachtung zu schenken.

Die Bestrebung das letztere zu berücksichtigen tritt wiederum mehr in Galilei's „Fronimo" zu Tage, einem Werke, dessen Titel in zweiter Auflage [2]) lautet:

„Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino, sopra l'arte del

1) Befindlich in der Leipziger Stadtbibliothek.

2) Die erste Ausgabe ist mir nicht zu Gesicht gekommen. Die zweite befindet sich in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna. Vincentio Galilei war der Vater des gleichnamigen berühmten Astronomen.

bene intavolare, e rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali si di corde come di fiato, & in particulare nel Liuto. Novamente ristampato, & dall' Autore istesso arrichito, & ornato di novità di concetti, & d'esempi. In Vineggia, appresso l'herede di Girolamo Scotto, MDLXXXIIII."

Dieses in seinem theoretischen Theil nach Art eines Zwiegespräches abgefasste Lehrbuch, enthält einen ansehnlichen Vorrath von Lautensätzen. Ein Theil derselben besteht aus Uebertragungen von Gesangscompositionen Orlando's, Animuccia's, Ferabosco's, Cipriano's de Rore, Morales', Willaert's und anderer berühmter Tonmeister jener Epoche; der andere dagegen aus Originalcompositionen, namentlich „Ricercaren" Galilei's. Unter diesen Stücken ist eines als „Fuga all' unisono dopo sei tempi" für zwei Lauten bezeichnet, welches sich indessen lediglich als eine canonartige Arbeit erweist. Also auch in Italien brauchte man damals, gleichwie in Deutschland[1]) den Namen „Fuge" für Erzeugnisse, welche der mit dieser Bezeichnung späterhin verbundenen Vorstellung noch nicht entsprechen.

Die als „Ricercari" betitelten Lautenstücke Galilei's haben unverkennbar ganz dieselbe Bestimmung, wie die gleichnamigen Arbeiten Dalza's, Franciscus Bossinensis und Francesco's da Milano[2]), nämlich die des Vor- oder Nachspieles. Hier wie dort sind es kurze und einfach gehaltene Tonsätze, die mit dem Modus, in welchem das „Ricercar" von Willaert, Buus und den sich anschliessenden Tonmeistern behandelt wurde, nichts gemein haben.

Endlich sei hier noch ein Werk in Betracht gezogen, welches ohne Zweifel zu den hervorragendsten Erscheinungen der Lautenliteratur im 16. Jahrhundert überhaupt gehören dürfte[3]). Es

1) Vergl. S. 125.

2) Vergl. das unter Nr. 15 der Musikbeilagen mitgetheilte Ricercar Galilei's mit den Ricercaren der oben genannten drei Tonsetzer.

3) Selbstverständlich bilden die von mir bisher citirten und beleuchteten Lautenwerke nur einen Theil der Lautenliteratur des 16. Jahrhunderts, wie aus Beckers Verzeichniss der Tonwerke des 16., 17. u. 18. Jahrhunderts zu ersehen ist. Manches der hier genannten Lautenbücher ist mir unbekannt geblieben, ebenso die von Ambros in dessen Geschichte der Musik (Bd. 3, S. 428) erwähnten Sammelwerke von Wolf Heckel, Kargel und Krengel. Auch die von Abondante und Abundante detto del Pestrino in den Jahren 1536, 1548 und 1787 herausgegebenen Lautenbücher (s. über diese die Monatshefte für Musikgeschichte Jahrg. VIII Nr. 10) waren für mich bis jetzt unerreichbar.

rührt von dem zu Antwerpen 15.. geborenen Niederländer Emanuel Adriansen her, welcher sich auf dem Titel der in Frage stehenden Collection mit dem latinisirten „Hadrianus“ benennt, während die Vorrede mit seinem wirklichen Namen unterzeichnet ist. Diese Sammlung erschien 1584, 1592 und 1600 in wiederholten Auflagen, ein Beweis, wie sehr sie gesucht war. Die dritte Ausgabe führt den Titel: „Pratum Musicum longe amoenissimum, cujus spatiosissimo, eoque jucundissimo ambitu (praeter varii generis aytomata (sic), seu phantasias comprehenduntur) omnia ad testudinis tabulaturam fideliter redacta, per id genus musices experientissimum artificem Emanuelem Hadrianum Antverpiensem. Editio nova priori locupletior. Antverpiae, ex Typographia musica Petri Phalesij. Anno 1600.“

Adriansen's Lautensätze lassen schliessen, dass ihr Verfasser ein sehr geschickter Spieler war, der seinem Instrumente das Mögliche abzugewinnen suchte. Fétis sagt von ihm, dass es den renommirtesten Lautenvirtuosen jener Zeit einige Mühe gekostet, seine Compositionen auszuführen, und berichtet ferner, Adriansen habe zwei Sammlungen (deux suites de pièces) für eine, zwei, drei und vier Lauten zu 4 und 5 Partien nach Gesangstücken von Cyprian Rore, Orlando di Lasso, Jachet de Berchem, Jacques de Waet, Philipp de Mons, Noé Faignient und Hubert Waelrant veröffentlicht. Hinsichtlich der Setzkunst sei diese Musik merkwürdig; die Fantasie Adriansen's für 4 Lauten über das flämische Lied Hubert Waelrant's: „Als ick winde“ biete ein Wunder der harmonischen Combination [1]).

1) Leider sagt Fétis nicht, in welcher Bibliothek diese Arrangements Adriansen's für 2, 3 und 4 Lauten zu finden sind Die Brüssler Bibliothek besitzt einen Druck des fraglichen Werkes vom Jahr 1600 mit dem vorstehend mitgetheilten Titel, den ich für meine Collectaneen benutzen konnte. Dieses Exemplar enthält aber weder Stücke für 2—4 Lauten, noch Compositionen von Jachet de Berchem, Philipp de Mons und Hubert Waelrant, sondern ausser sogenannten Fantasien und Tänzen, eine Reihe von übertragenen Vokalsätzen verschiedener Meister, unter denen sich allerdings auch die oben genannten Cyprian Rore, Orlando di Lasso, Jacques de Waet und Noé Faignient befinden, — aber Alles nur für eine Laute. Es müssen also die von Fétis erwähnten Arbeiten für 2—4 Lauten in einem zweiten Bande des Werks stehen, welcher mir nicht zugänglich gewesen ist. In den Musikbeilagen gebe ich aus dem von mir benutzten Exemplar der Brüsseler Bibliothek eine Gagliarde mit ihrer Diminution, unter Nr. 16, aus der man von Adriansen's Lautenbehandlung eine klare Anschauung gewinnen kann.

Ganz begreiflich ist es, dass die Vereinigung mehrerer Lauten im Ensemblespiel ein musikalisch befriedigenderes Resultat ergeben musste, wie eines dieser Instrumente für sich allein. Indessen scheint es nicht, dass die dadurch erzeugte Wirkung den tonangebenden Meistern jener Zeit verlockend genug war, um für die Lautencomposition besonders thätig zu sein. Sie hielten sich vielmehr, so weit es heute noch erkennbar ist, nach wie vor von derselben zurück, ihre produktive Kraft höheren Kunstzielen zuwendend. Vorzugsweise widmeten sie sich fortdauernd der, für Tasteninstrumente, mit Voranstellung der Orgel, bestimmten Composition, welche ihnen ein lohnenderes Feld der schöpferischen Thätigkeit darbot.

Ob Deutschland sich an diesem Streben während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in einflussreicher Weise betheiligte, erscheint sehr zweifelhaft. Wir vermögen nur drei deutsche, dem bezeichneten Zeitraum angehörende Orgeltabulaturbücher nachzuweisen, deren Beschaffenheit weit eher einer Verneinung als einer Bejahung dieser Frage Vorschub leistet. Das erste derselben ist:

„Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützlichs Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, Auch fröliche deutsche Stücklein vnnd Muteten, etliche mit Coloraturen abgesatzt, Desgleichen schöne deutsche Tentze, Galliarden vnnd Welsche Passometzen zu befinden, etc. Desgleichen zuvor in offenem Druck nicht ausgangen. Jetzundt aber Jugend vnd anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck verfertiget, Durch Eliam Nicolaum, sonst Ammerbach genandt, Organisten zu Leipzig in S. Thomas Kirchen. Mit fleis vom Autore selbs vbersehen vnd Corrigirt. Anno, 1571."

Ammerbachs Orgeltabulaturbuch ist in seinem theoretischen Theil eine Schule für Tasteninstrumente überhaupt. In der Vorrede erklärt sich der Verfasser des Näheren über die Beschaffenheit der Claviatur, über die in der Tabulatur vorkommenden Schriftzeichen („Characteres"), über den Fingersatz, über die Ausführung der „Mordanten" und „Concordanten", und über das Stimmen eines Instrumentes [1]).

Hieran schliesst sich zum praktischen Gebrauch eine beträcht-

1) Vergl. S. 22 ff., wo die Erörterungen Ammerbachs in Betreff der obigen Gegenstände wörtlich mitgetheilt sind. Der Originaldruck befindet sich auf der Leipziger Stadtbibliothek.

liche Anzahl von tabulirten Tonsätzen in fünf verschiedenen Serien, die der Reihe nach Folgendes enthalten: 1) Choräle und Lieder; 2) „gemeine gute deutsche Dentze", denen zum Theil Volksmelodien zu Grunde liegen; 3) italiänische und französische Täntze; 4) „colorirte" weltliche und geistliche Gesänge, und endlich 5) gleichfalls Arrangements von Vokalsätzen. Die letzteren sind fünfstimmig, die Bearbeitungen der vier ersten Kategorien dagegen vierstimmig.

Nächst Ammerbachs Werk sind zu nennen: „Zwey Bücher Einer Neuen Künstlichen Tabulatur auff Orgel vnd Instrument. Deren das Erste ausserlesene Moteten vnd Stück zu sechs, fünff vnd vier Stimmen, auss den Kunstreichesten vnd weitberümbtesten Musicis vnd Componisten dieser vnser zeit abgesetzt. Das ander Allerley schöne Teutsche, Italienische, Frantzösische, Geistliche vnd Weltliche Lieder, mit fünff vnd vier Stimmen, Passomezo, Galliardo vnd Täntze in sich begreifft. Alles inn ein richtige bequemliche vnd artliche ordnung, deren dergleichen vormals nie im Truck aussgangen, Allen Organisten vnd angehenden Instrumentisten zu nutz, vnd der hochlöblichen Kunst zu Ehren, auffs Neue zusamen gebracht, colloriret vnd vbersehen. Durch Bernhart Schmid, Burger vnd Organisten zu Strassburg. Getruckt zu Strassburg, bei Bernhart Jobin. M.D.LXXVIJ." (1577)[1]).

Da Schmid in dem ersten Theil seines Werkes eine Anzahl arrangirter Vokalcompositionen von Orlando di Lasso, so wie von Crequillon und Richafort zu 4—6 Stimmen giebt, so erweitert er gegen Ammerbach den Bereich des Orgelsatzes. Im Uebrigen enthält diese Sammlung, abgesehen von den Tänzen[2]), ebensowenig eine frei erfundene Instrumentalcomposition, wie die seines Vorgängers. Das dritte hier in Frage kommende Tabulaturbuch führt den Titel:

„Nitz vnnd Gebräuchlich Orgel Tabulaturbuch. Darinnen etlich der berümbten Componisten, beste Moteten, mit 12. 8. 7. 6. 5. vnd 4 Stimmen ausserlesen, dieselben auff alle fürneme Festa des gantzen Jars, vnd zu dem Chormas gesetzt. Zu letzt auch allerhand der schönsten Lieder, Pass' è mezzo vnd Täntz, Alle mit grossem Fleiss Coloriert. Zu trewem dienst den liebhabern

1) Leipziger Stadtbibliothek.

2) In Betreff derselben verweisen wir auf die in den Monatsheften für Musikgeschichte S. 103—108 der Musikbeilagen gegebenen Beispiele.

diser Kunst, selb Corrigiert vnd in Truck verwilligt. Von Jacobo Paix Augustano, diserzeit Organist zu Laugingen. In Verlegung Georgen Willers. Getruckt bey Leonhart Reinmichel, Fürstl: Pfaltz. Buchtrucker zu Laugingen. Cum Gratia & Privilegio. M.D.XXCIII." (1583)[1]).

Das Paix'sche Sammelwerk unterscheidet sich hinsichtlich seines Inhaltes nicht wesentlich von dem durch Schmid Gebotenen, nur dass sein Verfasser in der Wahl der bearbeiteten Tonstücke bis zu zwölfstimmigen Vokalsätzen vorschreitet. Im Ganzen giebt er, mit Ausschluss der Lieder und Tänze, gegen funfzig kirchliche Gesänge angesehener Tonsetzer der damaligen Epoche in mehr oder minder freier Uebertragung.

Im Hinblick auf die musikalische Beschaffenheit dieser Tabulaturbücher ist zu bemerken, dass keiner ihrer Autoren sich zu dem künstlerisch sachgemässen Standpunkte zu erheben vermag, den der Orgelmeister Schlick bereits zu Anfang des 16. Jahrhunderts einnimmt. Alle drei erfassen ihre Aufgabe in einem überwiegend äusserlichen Sinne; demgemäss tritt an die Stelle einer, dem Geiste der mitgetheilten Originalcompositionen entsprechenden, höher stylisirten Orgelbearbeitung die Neigung für das bis zur Maasslosigkeit angewendete „Coloriren", so dass nicht selten dadurch die Idee des Urbildes verwischt und unkenntlich gemacht ist. A. G. Ritter sagt a. a. O. hierüber sehr bezeichnend: „Was in den Jahren 1512 bis 1570 in Süddeutschland geschehen, lässt sich nur an den Früchten erkennen, die gleich nach dem Beschlusse dieses Zeitraumes zu Strassburg, Laugingen, Heylbronn etc. zur Reife gediehen. Nach diesen Werken, wo das zerstreut anzutreffende Gediegene von den zudringlichen Schlingpflanzen der — vorgeschriebenen oder freigegebenen — Koloratur fast

1) Befindlich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. — Ein viertes ähnliches Tabulaturbuch von besserer Beschaffenheit, welches jedoch schon dem 17. Jahrh. angehört, veröffentlichte Johann Woltz im Jahr 1617 zu Basel unter dem Titel: „Nova musices organicae tabulatura." Der Verf. giebt ihm ausdrücklich die Bestimmung „bey Christlichen Versamlungen, vnd sonsten insgemein zu Gottes Lob, erweck: vnd auffmunterung Gottseliger gemüter, auff Orgeln, Positiff, vnd andern clavirten Musicalischen Instrumenten nützlich" gebraucht zu werden. Auf dem Titelblatt seines umfänglichen Werkes bezeichnet sich Woltz als „Bürgern, alten Organisten vnd jetziger Zeit Pfarrverwaltern der löblichen Reichsstatt Haylbronn". In der Leipziger Stadtbibliothek wird ein Exemplar dieses Orgeltabulaturbuches aufbewahrt.

gänzlich überwuchert wird, zu urtheilen, hatten die süddeutschen Orgelspieler den körnigen, durchdachten Satz Schlick's aufgegeben, und die eigene Thätigkeit auf das in der That handwerksmässige Koloriren — denn sie bewegen sich dabei stets in demselben Kreise — und auf das Verfolgen der durch jenes begünstigten virtuosen Richtung beschränkt. Der Satz wird zu Gunsten der Koloratur auf das Grauenhafteste vernachlässigt, das von Schlick selbstständig behandelte Pedal erfährt gar keine oder höchstens nur eine beliebige und gelegentliche Verwendung; die Beziehungen auf das gottesdienstliche Orgelspiel sind vollkommen in den Hintergrund verwiesen, trotz der Unzahl „gekolorirter“ geistlicher Gesänge.“

Welche wohlbegründeten Einwendungen sich nun aber auch gegen die von Ammerbach, Schmid und Paix genommene oberflächliche tonkünstlerische Richtung machen lassen, eines darf man der Thätigkeit dieser Männer dennoch zugestehen. Sie bereicherten die Technik der Tasteninstrumente, wenngleich nur in einem engen, bis zur Stereotypie ausgeprägten Kreise mit mancherlei, dem damaligen Geschmacke entsprechenden Spielmanieren, und halfen somit wenigstens nach gewissen Beziehungen hin technische Zwecke fördern.

Während deutsche Musiker bemüht waren, durch umfangreiche Compilationen zahlreich transscribirter Vokalsätze und Tänze den Bedarf an Orgel- und Claviermusik für Kirche und Haus zu beschaffen, wurde in Italien die frei erfundene Instrumentalcomposition im Anschluss an die Arbeiten Willaert's und Buus' weiter cultivirt.

Vorab ist hier eine handschriftlich existirende, für Orgel bestimmte Sammlung von Ricercaren „sopra li toni“ zu erwähnen, als deren Verfasser der grosse Reformator der Kirchenmusik, Giovanni Pierluigi da Palestrina bezeichnet wird [1]). Sie beruhen auf jenem, bei den beiden vorgenannten niederländischen Meistern nachgewiesenen Gestaltungsprinzip der fugenartigen Durchführung mehrerer Motive (ihre Zahl schwankt hier zwischen 3—5), innerhalb ein und desselben Musikstückes, zeigen aber zugleich einen entschiedenen Fortschritt der Gestaltung. Nicht allein ist ihre

1) Vergl. Jahrg. VII Nr. 9 der Monatshefte für Musikgeschichte, wo A. G. Ritter diesen Compositionen eine eingehende, sehr sachgemässe Betrachtung widmet, und ausserdem eines der betreffenden Ricercare vollständig mittheilt.

Structur conciser und plastischer, sie haben auch die Eigenschaft einer fliessenderen, geschmeidigeren Entwickelung nebst einer prägnanteren Melodik vor den Erzeugnissen der eben erwähnten Tonsetzer voraus. Dazu treten die Beantwortungen und Nachahmungen der einzelnen Motive freier, ungezwungener und eindringlicher auf. Endlich ist auch schon die Führung der Stimmen in ihrer harmonischen Beziehung zu einander eine wesentlich geklärtere. Kurz nach allen Seiten hin offenbaren diese Tonsätze grössere Beherrschung des Stofflichen. Die Entstehungszeit derselben ist unbekannt. Im Hinblick auf ihre Beschaffenheit hat es indessen einige Wahrscheinlichkeit für sich, dass sie den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts angehören, was auch keinesweges gegen die vorausgesetzte Autorschaft Palestrina's sprechen würde, da der Meister bekanntlich erst 1594 starb. Einen Beweis für diese Annahme bietet die in diesen Stücken theilweise schon vollzogene Durchbrechung der enggezogenen Schranken des diatonischen Tonsystems, welches um die Mitte des 16. Jahrhunderts noch die allgemein giltige, und kaum vorübergehend verletzte Richtschnur für das musikalische Schaffen bildete. Auf der Höhe des Palestrina'schen Genius, wie dieser in vielen chorischen Werken des Meisters sich ausspricht, stehen die beregten Ricercare freilich nicht. Und so werden wir denn auch bei dieser Gelegenheit daran erinnert, dass die damalige instrumentale Composition, selbst in ihren besten Erscheinungen, noch sehr fühlbar gegen die vokale im Rückstande blieb.

Mit besonderem Nachdruck wurde der von Willaert und Buus aufgenommene Instrumentalsatz in Venedig weiter gefördert. Dort wirkten für die Fortentwickelung desselben insbesondere die beiden Gabrieli, von denen der ältere, mit Vornamen Andrea, ein Schüler Adrian Willaert's und zugleich Lehrer seines Neffen Giovanni war. Ueber die einschlagende Thätigkeit dieser, für die Kunstgeschichte so bedeutenden Männer werden wir zunächst durch ein Werk unterrichtet, welches den Titel führt:

„Ricercari di Andrea Gabrieli organista in S. Marco di Venetia. Composti & Tabulati per ogni sorte di Stromenti da Tasti, Novamente stampati & dati in luce. Libro secondo. In Venetia appresso Angelo Gardano. M.D.LXXXV [1]).“

---

1) Zu finden in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna.

Der Inhalt dieses Heftes zeigt, dass nicht Andrea Gabrieli allein die hier zusammengestellten Ricercare componirt hat; denn es finden sich unter denselben auch zwei seines Neffen Giovanni. Die Zahl der von Andrea G. herrührenden Stücke, deren Entstehung vor 1586 (das Todesjahr des Meisters) fällt, ist freilich überwiegend; sie beläuft sich auf 11 Nummern.

Diese Ricercare sind im Allgemeinen gleichfalls nach dem Modus der bei Willaert und Buus beobachteten Gestaltungsweise gebildet. Als leitendes Princip ergab sich dabei die fugenartige Bearbeitung von verschiedenen Motiven in kleineren und grösseren Sätzen, die miteinander zu einem Ganzen verbunden sind. Unter den Ricercaren von Buus fanden wir sodann auch eines, dessen weitausgesponnene Entwickelung von Anfang bis Ende auf der Durchführung eines Hauptmotivs beruht. Diese schon mit grösserer Entschiedenheit der späteren Fugenform entgegenstrebende Darstellungsart ist es insonderheit, welche von den beiden Gabrieli im Ricercar weiter gepflegt wurde. Als Beleg dafür geben wir in den Musikbeilagen unter den Nummern 20 und 21 zwei Beispiele.

Das erste derselben, ein Ricercar Andrea G.'s aus der obigen Sammlung, legt Zeugniss für eine schon sehr complicirte Anwendung der höheren kontrapunktischen Kunst ab. Es sei vornehmlich auf den mittleren Theil des Stückes hingewiesen, welcher nicht nur die Augmentation des Thema's in allen vier Stimmen nacheinander bringt, sondern das letztere zugleich in seinem ursprünglichen Metrum, und zwar an einer Stelle in Engführungen erklingen lässt. Bei einem Vergleich dieser Composition mit dem entsprechenden Tonsatze Buus' zeigt sich ein entschiedener Fortschritt, namentlich auch in Betreff der Formgebung, die bei Gabrieli schon weit concentrirter ist, wie bei seinem Vorgänger. Gewährt die Klangwirkung dieses Stückes [1]) auch noch keine Befriedigung, so offenbart es in seinem Verlaufe doch schon weit mehr innere geistige Bewegung, wie die Instrumentalschöpfungen der unmittelbar vorhergehenden Tonmeister.

Im zweiten, in den Musikbeilagen mitgetheilten und von Giovanni G. verfassten Ricercar, ist gleichfalls nur ein Motiv, obwohl in nicht so künstlicher, aber dafür um so geklärterer Behandlung fugenartig benutzt. Es zeigt insofern einen neuen Stand-

1) Für die genaue Uebereinstimmung desselben mit dem auf der Bologneser Bibliothek befindlichem Drucke glaube ich einstehen zu können.

punkt der Bildweise, als die Bearbeitung des Thema's durch längere, aus einem Gliede des letzteren entwickelte Zwischenspiele in kontrapunktisch imitatorischer Führung unterbrochen wird, wodurch die Modulation entschieden an Fluss und Geschmeidigkeit gewinnt. Bemerkenswerth ist in diesem Stücke die schon absichtlich gebrauchte ungleiche Kontrapunktirung des Gegensatzes, welche das Thema in contrastirender Wirkung schärfer und fühlbarer hervortreten lässt [1]). Dieses für die fugirte Schreibart so wichtige Moment ist in den Ricercaren von Willaert und Buus entweder noch gar nicht, oder doch nur erst in geringem Maasse zu finden.

Andrea Gabrieli war ausser dem soeben betrachteten Werk noch mehrfach für das Ricercar thätig. Wir beschränken uns indess darauf, hier nur noch speziell einen von ihm herrührenden Tonsatz mit diesem Namen zu erwähnen, welcher in dem folgenden, übrigens ausschliesslich Gesangscompositionen enthaltenden Werke mit abgedruckt ist:

„Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli organisti della Sereniss. Sig. di Venetia. Continenti Musica di Chiesa Madrigali, & altro, per voci, & stromenti Musicali, à 6. 7. 8. 10. 12 & 16. Novamente con ogni diligentia dati in luce. Libro primo et secondo. Con Privilegio. In Venetia, appresso Angelo Gardano. 1587 [2]).“

Das fragliche „Ricercar per sonar“ ist achtstimmig und war wohl ursprünglich — zu zwei vierstimmigen Partien — für den gleichzeitigen Gebrauch beider Orgeln in S. Marco bestimmt, wobei jedoch eine Benutzung für verschiedene Blas- und Streichinstrumente nicht ausgeschlossen blieb. Die Structur dieses Tonsatzes, der uns zeigt, dass die spätere, von Giovanni G. und Anderen befolgte Vielstimmigkeit der Instrumentalcomposition ihren Ursprung bei Andrea G. hat, greift auf jene, von Willaert und Buus hauptsächlich befolgte Bildweise des Ricercar zurück. Sechs verschiedene Themata werden absatzweise nach einander in der bekannten fugirten Manier bearbeitet. Der Schluss des Ganzen dagegen bringt eine entschiedene Neuerung. Er besteht aus der

1) Man vergleiche übrigens dieses Ricercar mit der von Winterfeld in den Musikbeilagen zu „Joh. Gabrieli und sein Zeitalter“ mitgetheilten Canzone des genannten Meisters. Die Motive beider Stücke zeigen eine entschiedene Verwandtschaft, welche auch im Verlaufe der Durchführung sich fühlbar macht.

2) Bibliothek des Liceo musicale in Bologna.

Wiederholung des Anfangsmotivs mit dessen ganzer Durchführung, und zwar Note für Note, nur dass die Stimmen theilweise ihre Rollen untereinander wechseln. Bemerkenswerth ist hierbei die vorbereitende thematische Hindeutung auf die beabsichtigte Rückkehr zum ersten Motiv, vor dem Eintritt des sechsten (letzten) Thema's.

Aus den mitgetheilten Beispielen ist leicht zu erkennen, wie sich das Ricercar von Mitte des 16. Jahrhunderts ab, in verhältnissmässig kurzer Zeit nach verschiedenen Beziehungen hin, wesentlich fortschreitend entwickelte. Das dadurch gewonnene Resultat, den Instrumentalsatz nach Gesetzen der höheren Kontrapunktik in mannichfaltiger Weise zu handhaben, wurde sehr bald auch auf anders benannte tonkünstlerische Gebilde übertragen. Hiervon giebt ein zweites, für Tasteninstrumente jeder Art, also auch für die Orgel bestimmtes Werk Andrea Gabrieli's Zeugniss. Der Titel ist:

„Il Terzo Libro de Ricercari di Andrea Gabrieli, Organista in S. Marco di Venetia. Insieme uno Motetto, Due Madrigaletti, & uno Capriccio sopra il Pass' è mezo Antico, In cinque modi variati, & Tabulati per ogni sorte di stromenti da Tasti. Novamente stampati, & dati in luce. In Venetia Appresso Angelo Gardano. M.D.LXXXXVI [1]).“

Hierin finden sich von Compositionen A. Gabrieli's zusammengestellt: 6 Ricercari, 1 „Fantasia allegra“, 1 „Canzon ariosa“, Variationen über ein „Pass è mezo“, so wie die Tabulirungen zweier Madrigale von Cipriano de Rore und Giachet und eines fünfstimmigen Motetts ohne Angabe des Autors.

Unter den vorgenannten Compositionen nimmt insbesondere die „Fantasie allegra“ und das „Canzon ariosa“ unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Das erste dieser Stücke entwickelt sich zur Hauptsache in einer dem hergebrachten Ricercar entsprechenden Weise. Nur der Schluss weicht davon ab; er läuft in ein, durch den figurirten Gegensatz des Hauptmotivs vorbereitetes lebhaftes Passagenspiel nach Art der gleichzeitigen Toccata aus. Das Ganze ruht im Wesentlichen auf der Durchführung eines Thema's; denn das im 18. Takte auftretende Motiv ist lediglich aus der Umkehrung der vier ersten Noten des Anfangsmotives entnommen und entwickelt,

1) Befindlich in der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna.

und daher kaum als ein neues, zweites Thema anzusehen. (Vergl. Nr. 22 der Musikbeilagen.)

Das Canzon ariosa lässt, obwohl die Ricercarform in ihm einigermaassen modificirt erscheint, dennoch dieselbe Grundgestaltung erkennen. Es besteht aus zwei, ausdrücklich durch das Wiederholungszeichen (:|:) markirten Theilen. In jedem derselben wird ein Motiv für sich durchgeführt. Interessant ist die mannichfache Umbildung des Thema's im ersten Theil. Vom siebenten Takte ab erscheint dasselbe mit melismatischer Ausschmückung, vom vierzehnten dagegen in theilweiser und ganzer Verkürzung. Endlich erfolgt vom einundzwanzigsten Takte ab auch noch die Umkehrung der zweiten Hälfte des ursprünglichen Motivs in kontrapunktischer Verarbeitung, zuerst einfach, sodann aber wieder melismatisch verbrämt[1]).

Man sieht, es herrschte bereits das lebhafte Streben nach reicherer Vermannichfaltigung der thematischen Arbeit.

Es liegt hier keinesweges ein erster Versuch Andrea Gabrieli's im Gebiete der Instrumentalcanzone vor. Schon im Jahre 1571 veröffentlichte der Meister eine Reihe also benannter Musikstücke, welche 1605 in zweiter Auflage unter dem Titel wiedererschien[2]):

„Canzoni alla Francese per sonar sopra Istromenti da Tasti; tabulate dall' Eccelentiss. Andrea Gabrieli; gia Organista in S. Marco di Venetia. Con uno Madrigale nel fine & uno Capriccio a imitatione beliss. Novamente date in Luce. Libro sesto & ultimo. In Venetia, appresso Angelo Gardano 1605."

Zunächst sei bemerkt, dass das auf dem Titelblatt genannte „Capriccio a imitatione beliss." an der im Notenhefte selbst ihm zugewiesenen Stelle (es ist das letzte Stück der Sammlung) die Bezeichnung: „Ricercar sopra il Madrigale detto Con lei foss' io. A 4 Voci" führt. Die Benennung „Capriccio" wäre also, wie wir es auch schon betreffs der „Fantasia allegra" erkannten, mit dem Begriff des „Ricercar" identisch zu nehmen. Dieses Stück baut sich, obschon wiederum mit Modificationen, nach Art des überkommenen Ricercar aus der fugenartigen Bearbeitung mehrerer Themen auf[3]).
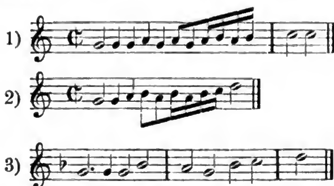
1) S. Nr. 23 der Musikbeilagen.

2) Ich vermag nur den Titel der zweiten Auflage mitzutheilen, da nur diese mir zugänglich gewesen ist. Das Werk befindet sich in dieser Ausgabe auf der Bibliothek des Liceo musicale in Bologna.

3) S. die Musikbeilagen Nr. 24.

An Canzonen enthält dieses opus A. Gabrieli's sieben Nummern, von denen einige, wie ausdrücklich bei ihnen bemerkt ist, im Anschluss an Gesangscanzonen Jacob und Clemens Janecquin's, so wie Crequillon's gesetzt sind. Diese Thatsache ist von hoher Wichtigkeit; denn sie beweist, wie die Instrumentalcomposition im einzelnen Falle sich direkt an die Vokalmusik anlehnt. Was die Instrumentalcanzone speziell betrifft, so liegt die Vermuthung nahe, dass dieselbe ihr Dasein im eigentlichen Sinne des Wortes der Vokalcanzone verdankte, ebenso wie diese ohne Zweifel in vielen Fällen sich wiederum an den Volksgesang anlehnte. Denn zu dem letzteren hatten offenbar die, im 16. Jahrhundert häufig vorkommenden „Canzoni villanesche, italiane, napoletane, ferrarese und francese“ [1]), eine direkte Beziehung. Es würde sich mithin für die selbstständige Instrumentalcomposition wiederholen, was vorher schon, nicht nur in Betreff so mancher Tanzweisen [2]), sondern auch insbesondere bezüglich der mehrstimmigen kirchlichen Gesangscomposition stattgefunden hatte, welcher in der ersten Zeit ihrer Blüthe vielfach populäre Melodien zu Grunde gelegt wurden.

In welcher Weise die Befruchtung der Instrumentalcomposition durch Gesangmusik erfolgte, lässt sich aus folgenden drei Motiven erkennen:



Das erste dieser Themen gehört dem von Gabrieli bearbeiteten und 1571 erschienenen „Canzon Francese deta Vng gai berger di Crequillon“ an. Die andern beiden, welche eine Nachbildung desselben deutlich erkennen lassen, kommen in einem Ricercar aus der Sammlung von 1595 und in der 1596 veröffentlichten „Fan-

1) Vergl. Beckers Verzeichniss der Tonwerke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts S. 225 ff.

2) S. Seite 112, 127 u. 128 d. Blätter.

tasia Allegra" vor. (Vergl. die Nr. 20, 22 und 25 der Musikbeilagen.)

Durch die Anlehnung an das volksthümliche Gesangselement, erfolgte hinsichtlich der Motivbildung eine wichtige Bereicherung und Kräftigung des melodischen Sinnes, insbesondere auch für die Instrumentalcomposition. Solches beweisen sehr deutlich die 1571 edirten Canzonen A. Gabrieli's [1]) im Vergleich zu den vorher und nachher zum Vorschein gekommenen Ricercaren. Während diese bei Willaert und Buus meist noch eine trockene, farblose und selbst dürftige Themenbildung zeigen, die auch den betreffenden Tonsätzen im Allgemeinen den Stempel einer gewissen Sterilität aufdrückt, tragen die Motive der Ricercare von A. Gabrieli und vollends von seinem Neffen Giovanni schon entschieden das Gepräge einer wohlempfundenen, mannichfaltiger bewegten und fliessenderen Melodik.

Betrachten wir die Canzonen A. Gabrieli's vom Jahr 1571 [2]) in ihrer Totalität als Musikstücke mit Beziehung auf das ältere Ricercar, so ergiebt sich, dass die Structur des letzteren auf die ersteren übertragen wurde, und dass mithin im Canzon von einer neuen Darstellungsform nicht die Rede sein kann. Wir finden in dem fraglichen Werke demgemäss Canzonen, in denen sowohl ein, als auch mehrere Motive nacheinander dem, von Willaert und Buus im Ricercar berücksichtigten Gestaltungsprincip entsprechend, in strengerer oder freierer Weise durchgeführt sind. Mit Unrecht nimmt daher Winterfeld im Hinblick auf die vierstimmigen Canzonen Giovanni Gabrieli's an, dass dieselben „die ersten bedeutenderen Vorbilder der späteren Fugenform seien [3]), — eine, wenn auch nur als Vermuthung hingestellte Behauptung, die neuerdings

1) Dass die Anfänge der Instrumentalcanzonen häufig mit dem Rhythmus | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | beginnen, hat schon Ambros im dritten Bande seiner Musikgeschichte (S. 533) bemerkt. Es dürfte jedoch aus dieser „fast observanzmässig" festgehaltenen Manier wohl nicht geradezu zu schliessen sein, dass sie eine besondere Eigenthümlichkeit des Canzonenstyles sei. Denn wir finden den gedachten Rhythmus nicht selten auch am Anfange anderer gleichzeitiger Instrumentalsätze, und namentlich beginnt die Mehrzahl der weiterhin zu betrachtenden Orgelintonationen A. und G. Gabrieli's mit demselben. Es würde nun die Frage entstehen, ob hier eine Entlehnung aus der Canzone vorliegt, oder ob es sich dabei um eine stereotype, allgemeiner übliche Anfangsphrase jener Zeit handelt. Ich getraue mir nicht, eine Antwort darauf zu geben.

2) Eine derselben ist in den Musikbeilagen unter der Nummer 25 mitgetheilt.

3) S. dessen Joh. Gabrieli Th. II, S. 111.

gleichfalls von anderen Musikschriftstellern adoptirt worden ist[1]). Hätte Winterfeld die Ricercare von Buus und namentlich von Andrea Gabrieli gekannt[2]), so würde seine Auffassung in Betreff der später fallenden Canzonen Giov. Gabrieli's anders gelautet haben.

Wir glauben nachgewiesen zu haben, dass dem Ricercar in der gedachten Beziehung durchaus die Priorität zuzuerkennen ist, wie auch, dass die Instrumentalcanzone von demselben ihre Formgebung im Wesentlichen ebenso entlehnte, wie jene als „Fantasia“[3]) und „Capriccio“ bezeichneten Tonstücke[4]). Dies kunsthistorische Verhältniss kann daher nicht durch den Umstand alterirt werden, dass zu Ende des 16. Jahrhunderts fugenartig gestaltete Canzonen[5]) zum Vorschein kamen, denn die in ihnen vorwaltende Form war im Ganzen und Grossen eine durch das

---

1) Es sei hier nur Ambros citirt, welcher in seiner Musikgeschichte (Bd. 3 S. 533) von den Orgelcanzonen G. Gabrieli's sagt, sie seien „die Vorstufe und zwar eine sehr bedeutende Vorstufe der späteren, ganz durchgebildeten Fugenform“.

2) Dass sie ihm unbekannt geblieben, zeigt eine Notiz a. a. O. Th. I, S. 42.

3) Einen weiteren Beleg hierfür giebt eine „Fantasia à 4“ von Horatio Vecchi, welche, auf einem nach Art des Ricercar fugenartig bearbeiteten Thema beruhend, mit allen Künsten der höheren Kontrapunktik ausgestattet ist. Wir theilen dies Stück unter Nr. 26 der Musikbeilagen mit. Es erinnert, abgesehen von dem einmaligen, gelegentlich schon in Willaert's und Buus' Ricercaren vorkommenden Wechsel des Zeitmaasses, ganz entschieden an die von Andrea Gabrieli in dessen Ricercaren befolgte Gestaltungsweise. Das Thema dieser 4 stim. „Fantasie“ ist übrigens unverkennbar dem Anfangsmotiv des „Pass'e mezo ditto il Romano“ von Francesco Bendusi nachgebildet, — ein Beweis, wie die Instrumentalcomposition in Betreff der Themenbildung auch von der Tanzmusik beeinflusst werde. Vergl. d. Nummern 26 und 30 der Musikbeilagen d. Bl.

4) Auch auf die sogenannte „Sinfonia“ der damaligen Zeit finden wir gelegentlich die fugenartige Behandlung des Ricercar übertragen. S. das von Winterfeld in den Musikbeilagen (S. 66 u. 67) zu seinem Werke über Joh. Gabrieli gegebene Beispiel. Die fugirte Schreibweise des Ricercar fand eben mehr oder weniger auf alle frei erfundenen Instrumentalsätze Anwendung.

5) Derartige Musikstücke finden sich auch in Bernhard Schmid's Tabulaturbuch vom Jahr 1607. Dasselbe enthält „zwölf Fugen oder (wie es die Italianer nennen) Canzoni alla Francesce“ (sic). Unter diesen fugenartig gestalteten vierstimmigen Sätzen rühren 3 von Antonio Mortaro nnd 2 von Giacomo Brignoli her. Die Componisten Christoffano Malvezio, Fiorentio Maschera, Andrea Gabrieli, Adriano Bancherio (sic), Francesco Soriano und Orpheo Vechio sind je mit einem Stück vertreten. Ausserdem ist noch 1 Canzon eines unbekannten Autors mitgetheilt. Die vorstehend verzeichnete Canzone Andrea Gabrieli's ist das in den Musikbeilagen unter Nr. 23 von mir mitgetheilte „Canzon Ariosa“ desselben Meisters, nur dass Schmid derselben einige Veränderungen hinzugefügt hat. Vergl. hinsichtlich dieses Musikstückes S. 140 dieser Blätter.

Ricercar gegebene. Ueberdies schritt man in der Canzone sehr bald zu einer freieren Bildweise vor, und entfernte sich damit mehr und mehr von jener im Sinne des Ricercar unternommenen Behandlung, wie z. B. die Canzonen Maschera's und ebenso die mehrstimmigen gleichnamigen Schöpfungen Giovanni Gabrieli's aus den Jahren 1597 und 1615 unzweifelhaft darthun[1]). Mit Grund würde sich also höchstens behaupten lassen, dass die Canzone neben dem Ricercar, vorübergehend auch bis zu einem gewissen Grade an der Entwickelung der fugenartigen Schreibweise mit betheiligt gewesen sei, nicht aber, dass sie für die spätere Fugenform maassgebend im Sinne eines ersten Vorbildes war.

Dass man übrigens in jener von uns behandelten Epoche die Bezeichnungen „Fuge“ und „Ricercar“ für gleichbedeutend hielt, beweist die von Prätorius in dessen „Syntagma mus.“ hierauf bezügliche Erklärung. Sie lautet: „Fuga: Ricercar. Ricercare enim idem est, quod investigare, querere, exquirere, mit fleiss erforschen, vnd nachsuchen; Dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiss vnnd nachdenken aus allen winkeln zusammengesucht werden muss, wie vnnd vff mancherley Art vnd weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, duplirt, per directum & indirectum seu contrarium, ordentlich, künstlich vnd anmuthig zusammen gebracht, vnd biss zum ende hinausgeführt werden könne.“

Von jener bei Winterfeld in Anspruch genommenen Bedeutung der Canzone für die Fuge, findet sich in dieser Erklärung keine Spur. Dagegen wird die Canzone von Prätorius mit einem von der Fuge fernabliegenden Kunsterzeugniss, nämlich mit der „Sonata“ parallelisirt.

Endlich mag zum Ueberfluss darauf hingewiesen werden, dass selbst noch weit in's 17. Jahrhundert hinein, der Name „Ricercar“ gleichbedeutend mit „Fuge“ gebraucht wurde, wie z. B. die so benannten Tonsätze Frescobaldi's beweisen.

Im Anschluss an die vorstehend betrachteten Werke A. Gabrieli's ist hier noch eines Heftes mit Orgelsätzen zu gedenken, welches unter dem Titel erschien:

---

1) Ueber die Canzonen dieser beiden Meister vergl. die vom Verf. d. Bl. 1874 bei Cohen und Sohn in Bonn herausgegebenen Instrumentalcompositionen, welche zu der Schrift „die Violine im 17. Jahrh.“ gehören.

„Intonazioni d'Organo di Andrea Gabrieli et di Gio: suo Nipote Organisti della Sereniss. Sig. di Venetia in S. Marco Composte sopra tutti li Dodici Toni della Musica. Novamente stampate & poste in luce. Libro primo. In Venetia appresso Angelo Gardano. M.D.LXXXXIII [1]).“

Diese Sammlung enthält acht „Intonazioni“ und vier Toccaten von Andrea G., ausserdem aber 11 [2]) „Intonazioni“ von Giov. Gabrieli. Die Intonationen sind Präludien, jedenfalls bestimmt zur Einleitung grösserer, bei kirchlichen Functionen zu Gehör gebrachter Tonwerke. Ihrem Zweck entsprechend, haben sie nur geringen Umfang. Dies gilt insbesondere von Giovanni G.'s Intonationen, deren Taktzahl zwischen 5—9 schwankt, während dieselbe in Andrea G.'s gleichnamigen Tonsätzen 12—17 beträgt. Diese Stücke haben, durchgehends jede Anwendung kontrapunktischer Combinationen ausschliessend, ganz den Charakter freier Improvisationen; sie wurden unzweifelhaft in der Absicht geschrieben und veröffentlicht, minder geübten Organisten Musterbeispiele für eine angemessene Handhabung des Präludirens zu geben. Insgemein beginnen die Intonationen hier mit einigen harmonisch gestalteten Tonfolgen, denen sich toccatenartige Läufe, meist zwischen beiden Händen abwechselnd, und unterstützt von Accorden, anschliessen [3]).

Die vier Toccaten von Andrea Gabrieli, welche dieses Heft

1) In der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna befindlich. Fétis' „Biographie universelle“ führt die Orgelintonationen in dem Compositionsverzeichniss sowohl A. Gabrieli's wie auch G. Gabrieli's auf, was insofern zulässig erscheint, als dieselben von beiden Meistern herrühren. Auch in Betreff der Ricercare thut es Fétis, hier aber ohne Grund. Denn die Ricercare vom Jahr 1595 enthalten nur zwei Sätze von G. Gabrieli, diejenigen vom Jahr 1596 gar keinen. Fétis setzt übrigens das letztere Werk irrthümlicherweise ins Jahr 1595. Auch Beckers Angaben über diese Werke sind ungenau. S. dessen „Tonwerke des 16., 17. u. 18. Jahrh.“ S. 267.

2) Der dritte und vierte „Ton“ ist in einem Musiksatze vereinigt, so dass für die von G. Gabrieli angenommenen 12 „Töne“ nicht auch ebensoviel Stücke, sondern nur 11 der Zahl nach herauskommen.

3) Vergl. N. 27 der Musikbeilagen. Von den Intonationen A. und G. Gabrieli's spricht auch Ambros im dritten Bande seiner Musikgeschichte (S. 520), wobei er aber consequent die fraglichen Arbeiten beider Tonsetzer miteinander verwechselt. Dies Versehen des genannten Autors erklärt sich durch den Umstand, dass er für seine Angaben Bernhard Schmid's Tabulaturbuch vom Jahr 1607 benutzt hat, in welchem irrthümlicherweise die Intonationen A. Gabrieli's dessen Neffen Giovanni

enthält, sind dagegen breit ausgeführte Musikstücke, in denen nicht nur das, dieser Compositionsgattung eigene freie Tonspiel mit Passagen und Läufen mannichfachster Art zur Geltung gebracht ist, sondern gelegentlich auch die kontrapunktische Kunst. Wir verweisen auf die unter Nr. 28 in den Musikbeilagen als Beispiel mitgetheilte Toccata. In der Mitte derselben erscheint, nachdem der Meister sich in lebhaft bewegten arabeskenartigen Figurationen ergangen, plötzlich als Zwischensatz ein Fugato, auf welches dann der, hinsichtlich der Gestaltungsweise mit dem Anfange wieder übereinstimmende Schluss folgt. Diese Composition würde mithin den Beweis liefern, dass auch auf die sonsthin so freie Darstellungsform der Toccata [1]) etwas von dem Wesen des Ricercar übergegangen war.

Winterfeld schreibt die vorstehend angedeutete Behandlungsart der Toccata ausschliesslich Claudio Merulo zu, offenbar nur, weil er die betreffenden Arbeiten A. Gabrieli's ebensowenig gekannt hat, wie dessen Ricercare. Er sagt über Merulo's Toccaten: „Es ist ein Doppeltes, was seine Toccatenform bezeichnet, und sie wesentlich von derjenigen unterscheidet, die bei andern gleichzeitigen Meistern vorkömmt, welche sich ebenfalls in ihr versuchten. Eine Reihe harmonischer, einfacher Zusammenklänge zuerst, in denen nur die gewählte Tonart (?) der belebende Grundgedanke ist, auf die, in einem früheren Abschnitte entwickelte Weise; diese Reihe wird hier durch schnell dahinrollende Töne mannichfach überkleidet, einem Schmucke, der im Verlaufe des Stückes immer

---

G. und umgekehrt diejenigen des letzteren dem ersteren Meister zugeschrieben sind. Was Ambros sonst noch über die in Rede stehenden Intonationen sagt, modificirt sich hiernach von selbst.

1) Die Toccata war nach Prätorius (Syntagma mus. Tom III. part. I S. 25) „ein Praeambulum oder Praeludium, welches der Organist, wenn er erstlich vff die Orgel, oder Clavicymbalum greifft, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopf vorher fantasirt, mit schlechten entzelen Griffen, vnd Coloraturen, &. Einer aber hat diese, der ander ein andere Art, davon weitläufftig zu tractiren allhier vnnötig, vnd erachte mich auch zu gering, einem oder dem andern hierinnen etwas fürzuschreiben . . . . Sie (diese Stücke) werden aber von den Italis meines erachtens, daher mit Namen Toccata also genennet, weil Toccare heisst tangere, attingere, vnd Toccato, tactus: So sagen auch die Italiäner; Toccate un poco: Das heist, beschlagt das Instrument, oder begreifft die Clavier ein wenig: Daher toccata ein Durchgriff oder begreiffung des Claviers gar wol kan genennet werden."

reicher hervorblüht. Allein sie wechselt sodann auch mit Zwischensätzen, in welchen ein sangbares, kurzes, in dem Vorangehenden oft schon angedeutetes Thema in harmonischer Verflechtung fugenartig ausgeführt wird, ohne dass jedoch die Ausführung an eine streng vorwaltende Regel gebunden erschiene. Mit seinen Zeitgenossen sind dem Merulo nur die zuerst beschriebenen Reihen gemein, jedoch nur in ihren allgemeinsten Grundzügen [1])."

Nun, auch A. Gabrieli war ein Zeitgenosse Merulo's, obwohl er 18 Jahre vor diesem Meister schon starb; und doch findet sich bei ihm die von Winterfeld beschriebene, und in gewissen Beziehungen allein für Merulo als ein Eigenthümliches in Anspruch genommene Toccatenbehandlung vor. In diesem Falle wäre also W.'s Behauptung schon nicht zutreffend, und möglicherweise könnten sich mit der Zeit noch weitere Gegenbeweise finden. Winterfeld spricht indessen mit solcher Bestimmtheit von einer abweichenden Gestaltung der Toccata bei „andern gleichzeitigen Meistern", dass kaum bezweifelt werden kann, er habe dergleichen wirklich in Händen gehabt. Allein da er keine speziellen Belege für sein Urtheil giebt, so bleibt die Sache für uns unsicher.

Wir vermeinen durch unsere Einwendung keineswegs die Bedeutung zu schmälern, auf welche Claudio Merulo durch seine 1598 und 1604 veröffentlichten Toccatenwerke um den Instrumentalsatz des 16. Jahrhunderts neben andern Meistern Anspruch hat. Lediglich sollte angedeutet werden, dass für diesen Künstler in der fraglichen Beziehung wohl kaum jene exceptionelle Stellung geltend zu machen wäre, die ihm Winterfeld zuerkannt hat [2]).

---

1) S. Joh. Gabrieli und seine Zeit Th. II, S. 105. Vergl. dazu die von Winterfeld a. a. O. mitgetheilte Toccata Merulo's mit derjenigen A. Gabrieli's. Auch verweisen wir auf die von R. Schlecht in dessen „Geschichte der Kirchenmusik", so wie von A. Reissmann im ersten Bande seiner Musikgeschichte mitgetheilten Toccaten Merulo's. — Ambros sagt übrigens von Merulo's Toccaten (Band 3, S. 522 seiner Musikgeschichte), sie gäben „das reine Bild eines fertigen Kunstwerkes, das uns kaum noch etwas wünschen lässt". Wir respectiren gern das Urtheil des geistreichen Schriftstellers, vermögen uns indessen in diesem, wie in manchem andern Falle nicht auf die Höhe seines Standpunktes zu schwingen.

2) Ambros spricht im dritten Bande seiner Musikgeschichte wiederholt (S. 521 und 533) von Toccaten Giovanni Gabrieli's und meint damit wohl die beiden so benannten Tonstücke, welche sich in dem schon erwähnten Tabulaturbuche Bernhard Schmid's vom Jahr 1607 befinden; denn dass es sonst irgend eine Toccatensammlung dieses Meisters giebt, ist mir bis jetzt nicht bekannt geworden. Was

Sonsthin erscheint die Meinung dieses so verdienstlichen Autors über Merulo's Toccaten wohlbegründet. Er bemerkt über dieselben: „Es ist begreiflich, dass in M.'s Toccaten, bei der Kindheit, in welcher die Instrumentalmusik von ihm noch vorgefunden wurde, uns manches unbehülflich, und selbst verworren erscheinen muss, wenn wir es mit den Leistungen späterer grosser Meister vergleichen." Allein dies ist mit sehr vereinzelten Ausnahmen von allen gleichzeitigen Instrumentalcompositionen überhaupt zu sagen. Nur die dahin gehörenden Arbeiten Giovanni Gabrieli's sind bis zu einem gewissen Grade davon auszuschliessen. Um indess die Bedeutung dieses Meisters für die Entwickelungsgeschichte des Instrumentalsatzes richtig würdigen zu können, muss man mit den Leistungen seiner Vorläufer und Zeitgenossen in diesem Gebiete bekannt sein.

Vergleichen wir die bisher betrachteten Instrumentalcompositionen der zweiten, mit denen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, so lässt sich ein bedeutsamer Fortschritt nicht verkennen. Vor Allem tritt die Tendenz klar und bestimmt hervor, den Tonsatz im Wege der kontrapunktischen Combination zu concentrirterer, vollwiegenderer Wirkung zu bringen. Hiermit konnte freilich vor der Hand kein befriedigendes Resultat erreicht werden. Denn dieses Gebiet der musikalischen Produktion befand sich eben noch in einem vollständigen Gährungsprozess, der, die nach und nach ihm zugeführten Elemente der kontrapunktischen Kunst durcharbeitend, erst verschiedene Entwickelungsstadien durchlaufen musste, bevor aus demselben formell in sich abgerundete, plastisch gestaltete und harmonisch durchgebildete Erzeugnisse hervorgehen konnten. So haben wir im Ricercar ein Kunsterzeugniss zu erkennen, aus dem unter vorübergehender Mitwirkung gleichartiger, doch anders benannter Hervorbringungen, in weiterer Entfaltung all-

---

nun die beiden von Schmid mitgetheilten Toccaten betrifft, so erscheint die für dieselben angenommene Autorschaft Gabrieli's einigermaassen zweifelhaft. Die eine derselben, „Toccata di salto buono" überschrieben, ist übrigens im Inhaltsverzeichniss des Schmid'schen Sammelwerkes als von G. Diruta herrührend bezeichnet. Dass sie diesem Componisten wirklich angehören dürfte, hat bei einem Vergleich des fraglichen Tonstückes mit der ausserdem von Schmid gegebenen Toccata Diruta's „del salto cativo" grosse Wahrscheinlichkeit für sich. Die andere mit dem Autornamen Giov. Gabrieli's bezeichnete Toccata in Schmid's Tabulaturbuch könnte möglicherweise ächt sein, obwohl ihre dürftige Beschaffenheit dies nicht gerade sehr glaublich erscheinen lässt.

mählig die später typisch gewordene Fugenform hervorging. In demselben wurde, so zu sagen, das Material für die letztere bereit gestellt. Es mangelte keineswegs, wie wir gesehen, an allen dazu erforderlichen höheren Künsten des Kontrapunktes in fugenartiger Anwendung, und die Anfänge der Ricercare zeigen vielfach schon die regelrechte Beantwortung des Führers durch den Gefährten, wie es denn auch nicht an Beispielen für den Gebrauch des Wiederschlages fehlt. Allein im Ganzen lässt sich nicht selten die streng gesetzmässige, plastisch herausgearbeitete Gedankenentwickelung vermissen. Ehe die normale Fuge mit ihrer dreitheiligen Durchführungstheorie, in fortgesetzter Steigerung des Ausdrucks bis zum Schluss, hingestellt werden konnte, bedurfte es noch einer hundertjährigen mühevollen Gedankenarbeit.

Aehnliche Bewandtniss hat es mit der Canzone, die ursprünglich an das Ricercar sich anlehnend, bald zu freierer Gestaltung vorschritt, und gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in die „Sonata“ aufging[1]). Beiden Erscheinungen mithin, sowohl dem Ricercar wie auch der Canzone, ist daher nicht sowohl eine abschliessende, als vielmehr eine vorbereitende Bedeutung zuzuerkennen.

Vieles trägt in diesen Kunstgebilden einen überwiegend experimentalen, studienhaften Charakter. Der Drang, das technische Können zu bethätigen und zu fördern, die Freude und Lust an der weitläufigen Ausspinnung künstlich verschlungener Tonfolgen, führte dabei theils zu maassloser formeller Ausdehnung, theils zu einer Ueberladung der combinatorischen Gestaltungen, wie gewisse Ricercare von Buus und Andrea Gabrieli beweisen. Sodann fehlt es dem Periodenbau nicht selten an Symmetrie, und die Bewegung leidet vielfach an empfindlich fühlbaren Stockungen und Stillständen. Endlich machen sich auch da, wo die Chromatik das diatonische Tongeschlecht durchbrechend, dem neuen System entgegenstrebt, Unklarheiten der harmonisch modulatorischen Beziehungen fühlbar.

Im engen Zusammenhange mit allen diesen Wahrnehmungen steht es, dass sich aus den fraglichen Compositionen noch keine freie geistige, und genussspendende Wirkung entbinden kann. Völlig befangen in der Materie eines eben erst erschlossenen und in Angriff genommenen, so wie durch Neuerungen in schwankende

1) S. hierüber des Verf. Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalcomposition“ Bonn bei Cohen & Sohn, 1874.

Bewegungen versetzten Kunstgebietes, dazu der seither gewohnten Stützpunkte einer Textunterlage entbehrend, vermochte man noch nicht, den mannichfachen Regungen des Gemüths- und Stimmungslebens, so wie den Eingebungen der Phantasie ungehemmten Ausdruck zu verleihen. Treffend bemerkt hierauf bezüglich schon Winterfeld: „des Worts noch bedurfte die Tonkunst, um sich gestalten zu können, erst das Wortbild ließ dem Meister die schöpferische Kraft, auch ein Tonbild hervorzurufen.“
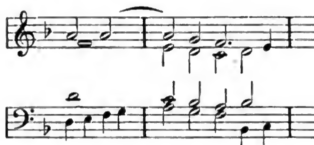
Indessen wie man auch über die Instrumentalcomposition des 16. Jahrhunderts denken mag, zu bezweifeln ist nicht, dass sie den gleichzeitig Lebenden willkommen und angenehm war. Eben so sicher dürfte es aber auch sein, dass das musikalische Ohr in gewissen Beziehungen damals noch nicht die feine Ausbildung der späteren Zeit hatte. Wir wollen damit nicht auf das, dem Uneingeweihten oft Befremdliche des diatonischen Tongeschlechtes hindeuten, dem die Chorgesänge der alten Meister so unvergleichliche Wirkungen verdanken. Wir meinen vielmehr die, für unsere Empfindung unbehaglichen, ja abstossenden Härten und Cruditäten des Zusammenklanges, überhaupt jene Unsauberkeiten des Satzes, welche sich aus dem Ensemble der Stimmenführung an übelklingenden Intervallfortschreitungen, schroff hervortretenden Querständen, ungefügigen Tonfolgen und dergleichen mehr, oftmals ergeben. Diese Difformitäten des harmonisch Modulatorischen verschwanden mit der Zeit allmählig in dem Maasse, als die Geschmacksrichtung der schaffenden Meister sich infolge unausgesetzter und fortschreitender Kunstübung mehr und mehr abklärte und verfeinerte.

Dass man gegen verdeckte oder offene, und durch Stimmenkreuzungen oder Tonverlängerungen und Intervalleinschiebungen scheinbar umgangene Quintenparallelen, oder auch gegen andere Tonverbindungen von unangenehmer Wirkung überhaupt nicht besonders empfindlich war, beweisen schon manche Details in den chorischen Gesängen jener Epoche[1]). Wunder nehmen darf es daher nicht, dass die angedeuteten Erscheinungen auch im reinen Instrumentalsatz auftreten, dem die Vokalmusik noch immer bis zu einem gewissen Grade als Vorbild diente.

Als eines der vielen Beispiele für die Licenzen, welche man sich damals in der fraglichen Beziehung erlaubte, lassen wir hier

1) Vergl. Winterfeld's Joh. Gabrieli Th. 1. S. 169 und Ambros' Gesch. d. Musik, Bd. 3, S. 115 ff.

zwei Takte aus einem der Ricercare Andrea Gabrieli's folgen, welches sich in der Sammlung vom Jahr 1595 befindet. In demselben heisst es Takt 31 und 32:



Wenn tonangebende Meister keinen Anstand nehmen, dergleichen niederzuschreiben, so ist leicht zu ermessen, mit welcher Sorglosigkeit in diesen und ähnlichen Fällen Tonsetzer geringeren Ranges verfuhren.

Man könnte nun geneigt sein, derartige Freiheiten des Satzes als eine Folge des Umstandes zu erklären und zu rechtfertigen, dass die alten Tonsetzer durch die Vokalcomposition daran gewöhnt waren, polyphonisch, im Sinne einer Vereinigung verschiedener, melodisch geführter Stimmen Musik zu denken, ohne in erster Linie viel auf das Detail des Zusammenklanges zu achten.

Sehr irren würde man indessen, wenn man hierauf bezüglich annehmen wollte, dass die alten Meister nicht dem, in der Neuzeit überwiegend florirenden Gebrauch des Akkordlichen zugänglich gewesen wären. Die Compositionen jener Epoche für Laute und insbesondere auch für Tasteninstrumente, zeigen vielmehr eine häufige Anwendung dieser Schreibart, welche, wie die Intonationen Andrea und Giovanni Gabrieli's, so wie die Toccaten Merulo's beweisen, sogar in den Orgelstyl eingedrungen war. Und dass es sich hierbei keineswegs um eine Neuerung handelte, ersehen wir mit voller Bestimmtheit aus Paumann's, dem 15. Jahrhundert angehörenden Orgelbuch [1]), so wie aus dem, in R. Schlecht's Geschichte der Kirchenmusik mitgetheilten „Praelude sur chacun ton", welches übrigens einen werthvollen Beitrag für die Beurtheilung der französischen Orgelcomposition in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts darbietet.

Aber auch der mehrstimmige Instrumentalsatz für verschiedene Tonwerkzeuge participirte gelegentlich an dieser Gestaltungs-

1) Vergl. das Präambulum im 2. Bande der Jahrbücher für mus. Wissenschaft von Chrysander S. 223.

weise. Wir theilen in den Musikbeilagen unter Nr. 31 ein bemerkenswerthes Beispiel dafür mit. Es ist die „Symphonie“ zu einem „Miserere“ Orlando di Lasso's [1]), ein ruhig und einfach gehaltenes Musikstück von feierlich ernstem Charakter, welches zwar in seinem mittleren Theile und am Schlusse auf der kontrapunktisch imitatorischen Bildweise beruht, übrigens aber stellenweise akkordlich gedacht ist. Von den Bearbeitungen vieler Tänze des 16. Jahrhunderts gilt ebendasselbe.

In diesen Compositionen nun, welche eine zweifellos absichtlich bewusste Benutzung der akkordlichen Setzweise offenbaren, begegnen uns gleicherweise nicht selten jene kakophonischen Erscheinungen wie im polyphonen Tonsatze. Es darf mithin gefolgert werden, dass der Grund hiervon nicht allein in der Rücksicht auf eine beabsichtigte oder folgerichtig gebotene Stimmenführung, sondern mit in der damals herrschenden, gegen dergleichen sich nicht sträubenden Gehörs- und Geschmacksbildung zu suchen ist.

Aus dieser letzteren scheinen sich auch lediglich gewisse Figurationsmanieren der Tonsetzer des 16. Jahrhunderts zu erklären. Die arabeskenartig ornamentalen Verzierungen der Instrumentalcomposition waren schon, wie wiederum Paumann's Orgelbuch zeigt, im 15. Jahrhundert üblich, und wurden entweder vom Componisten vorgeschrieben, oder andernfalls stillschweigend, als von den Spielern ausgehend, vorausgesetzt. Sie hatten den Zweck, dem Tongefüge in vielgestaltigen, zumeist aus der Tonleiter entwickelten Spielweisen den Reiz grösserer Mannichfaltigkeit und Abwechselung zu verleihen. Unter den Instrumentalcompositionen des 16. Jahrhunderts wurde mit dieser ausschmückenden Zuthat hauptsächlich die Toccata bedacht. Dieselbe war aber auch anders benannten Musikstücken gemein. So finden wir sie z. B. in den Orgelintonationen, wie überhaupt in einem Theile der Compositionen für Tasteninstrumente beider Gabrieli mehr oder weniger angewendet.

Winterfeld bemerkt mit besonderer Beziehung auf die Toccata hinsichtlich der Figuration: „Die Toccata ist eine bei Orgelstücken vorkommende Form, welche, wie sie um jene Zeit erscheint, unfehlbar zuerst an dem Clavierspiel sich gebildet hat, und von dort aus auf die Orgel übertragen worden ist. Aus den für das Clavier

---

1) Dieses Stück befindet sich im ersten Bande der handschriftlichen Philidor'schen Sammlung von Instrumentalsätzen auf der Bibliothek des Conservatoriums zu Paris.

eingerichteten Gesängen der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist zu ersehen, man habe der Tonarmuth jenes Instrumentes dadurch abzuhelfen gesucht, dass man langanshaltende Töne des Gesanges in eine Menge schnell dahinrollender zertheilte, durch eine solche, um einen Ton, der, einfach angeschlagen, schnell verhallt wäre, sich bewegende, auf ihn bezogene Mehrheit von Tönen, dem Ohre die sonst empfindliche Lücke auszufüllen bestrebt war. Diese Fertigkeit im Auszieren, ursprünglich ein blosser Nothbehelf, so lange das Instrumentenspiel nur als Nachhall des Gesanges angesehen wurde, bildete in der Folge sich zu einer selbstständigen Kunst aus, ein tonarmes Instrument, wie das Clavier, zu behandeln [1])."

Die Annahme Winterfeld's, den Ursprung der instrumentalen Figuration auf das Clavierspiel und zwar zunächst als „blossen Nothbehelf" desselben zurückzuführen, hat auf den ersten Blick Manches für sich, lässt aber doch begründete Einwände zu. Die Anwendung der Figuration finden wir, wie bereits bemerkt, schon in Paumann's Orgelbuch, während uns figurirte Claviersätze aus dem 15. Jahrhundert nicht überliefert sind. Die von Winterfeld aufgestellte Hypothese entbehrt also einer beweiskräftigen Stütze. Zudem empfiehlt Agricola in seiner Regel „Vom Coloriren vnd von Mordanten bei Melodien" die „Orgelische art" zur Nachahmung [2]).

Diese ausdrückliche Aufstellung des organistischen Vorbildes für die Figurationskunst, auf welche sich auch Neusiedler in seinem Lautenbuch [3]) bezieht, macht doch mindestens Winterfeld's Voraussetzung einigermaassen zweifelhaft.

Sehr natürlich erscheint es, dass man die Figuration mit vollbewusster Absichtlichkeit dem Instrumentalsatz hinzufügte, um ausser der Kontrapunktik noch weiter für den Ausfall der eigenthümlichen Wirkungen des gesungenen Tones zu entschädigen. An der damit erzielten Bereicherung participirten alle Tonwerkzeuge nach Maassgabe ihrer Eigenartigkeit, unter ihnen freilich mit grösstem Gewinn das Clavier und die Laute.

Im 16. Jahrhundert entspricht die instrumentale Ornamentik trotz einer schon grossen Verschiedenartigkeit, welche auf den

1) Joh. Gabrieli Th. II S. 103.

2) Vergl. S. 109 d. Bl.

3) Hans Neusiedler sagt auf dem Titelblatte seines Lautenbuches, dass die im zweiten Theil desselben mitgetheilten Stücke „auff die Organistisch art gemacht vnd colorirt" sind.

Tasteninstrumenten am reichsten entwickelt ist, noch durchaus dem unfertigen Standpunkte der Instrumentalcomposition. Wir wollen hierbei kein Gewicht darauf legen, dass sie häufig nicht sowohl als Etwas, mit innerer Nothwendigkeit aus der Grundstimmung des Tonsatzes Hervorgehendes, sondern vielmehr als eine äusserliche Zuthat erscheint, denn dies beruht auf subjectiver, nicht näher zu begründender Empfindung. Aber dass es hier meist noch an einer nach Schönheitsgesetzen geregelten Beherrschung des Materials fehlt, dürfte für jedes musikalisch gebildete Ohr wahrnehmbar sein. Der überwiegend etüdenhafte Charakter dieser, so zu sagen, willkürlich gebrauchten Figuren, Gänge und stereotyp wiederkehrenden Verzierungen lässt vielfach Glätte und Geschmeidigkeit vermissen, und die übelklingenden harmoniefremden Durchgangspassagen, so wie die gefühlswidrigen Stillstände der Bewegung verschärfen diesen Eindruck. Die in den Musikbeilagen mitgetheilten Tonsätze für Tasteninstrumente machen es unnöthig, dies hier durch Anführung von Beispielen im Einzelnen näher nachzuweisen.

Von grosser Wichtigkeit wurde für den Instrumentalsatz nächst dem Vorbilde der Gesangscomposition die Tanzmusik [1]), namentlich in Betreff der rhythmischen Vermannichfaltigung und eines symmetrischen Periodenbaues.

Die Zahl der Tanzarten war im 16. Jahrhundert sehr gross. In den verschiedenen Sammlungen des genannten Säculums finden sich ausser der Pavane, Galliarde, Branle und dem Passamezzo, die Namen: „Caldibi castigliano" (₵), „Elburato" (3), „Calata spagnola" (₵), „Calata italiana" (₵), „Saltarello" (₵ und 3), „Piva" (3), „Basse dance" (₵ oder auch 3), „Tourdion" (3), „Haulberroys" (₵), „Sauterelle" (3), „Sanserre" (₵), „Hoppeldantz" (3), „Hupfauf" (3), „Hoff dantz" (₵), „Ronde", wohl gleichbedeutend mit „niederlendisch runden dantz" (₵), „Ungarescha" (₵) [2]).

1) Bekanntlich gab es ehedem Tänze mit und ohne Gesang. Die ersteren nannte man Tanzlieder; die letzteren zerfielen nach Prätorius einerseits in solche „so auff gewisse Pass vnd Tritt gerichtet: Als Paduana, Passamezo vnd Galliarda", und andererseits in solche „so nicht auff gewisse Pass vnd Tritt gerichtet: Als Bransle, Courrante, Volte, Alemande vnd Mascherada".

2) Die den obigen Namen hinzugefügten Zeichen ₵ und 3 beziehen sich auf die Taktart der Tänze.

Diese Tänze gehören, wie aus deren Namen zu ersehen, der spanischen, italienischen, französischen, deutschen, niederländischen und ungarischen Nation an. In Betreff des Saltarello und der Piva ist zu erwähnen, dass beide Tänze in Dalza's Lautenbuch vom Jahr 1508 als Anhängsel der „Paduane“ (Pavane) erscheinen: „tutte le pavane hanno el suo saltarello e piva“, sagt der Autor in der Vorrede seines Werkes. Aehnlich war es bei dem „deutschen (guten) Tantz“ (Alemande), dessen Nachtanz — „Proportio“ — gleichfalls, wie Saltarello und Piva, den Tripeltakt hatten.

Hierbei ist Eines bemerkenswerth. Es lässt sich nämlich mehrfach nachweisen, dass die melodischen Motive der Haupttänze in den Nachtänzen, natürlich mit Modificationen, wiederkehren. Ob dies Verfahren allgemein üblich war, mag dahingestellt bleiben. Genug, es finden sich manche Beispiele dafür. Durch diese Uebertragung nun eines melodischen Satzes aus der geraden in die ungerade Taktart, wurde die Tanzcomposition ohne Frage für den Instrumentalsatz von Bedeutung; denn die Darstellung ein und desselben Motivs in verschiedenen Taktarten brachte eine Vermannichfaltigung der thematischen Bildweise mit sich.

Sodann ist aber eine Beeinflussung der Instrumentalcomposition durch die Tanzmusik auch in anderer Hinsicht zu beobachten. Die Tänze forderten vom Componisten theils eine Berücksichtigung der Verschiedenartigkeit ihres Charakters, theils aber auch einen fühlbaren Anschluss an die in ihnen vorgeschriebenen Schritte und Bewegungen. Es war hierdurch einerseits eine bestimmter ausgeprägte Rhythmik so wie ein klar gegliederter Periodenbau geboten, und andererseits Anregung zu eigenthümlich variirendem Ausdruck gegeben. Im Hinblick auf diese Momente wurde für das musikalische Schaffen neben einer geregelteren Satzbildung auch eine mannichfaltigere, rhythmisch präcisere Ausdrucksweise gewonnen, welcher die Instrumentalcomposition bisher kaum schon zugänglich gewesen war. Alles in Allem genommen, stellt sich die letztere in dem vorstehend betrachteten Zeitraume als ein Werdendes, nach Gestaltung Ringendes dar. In der That kann sie zur Hauptsache nur als ein vorbereitendes Stadium für die nunmehr erst beginnenden eigentlichen Anfänge einer selbstständigen Production angesehen werden, deren Hauptrepräsentant zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts Giovanni Gabrieli wurde. Ihm fiel

die lohnendere Aufgabe zu, dieses Gebiet der Tonkunst in gewissen Beziehungen zu normiren, zu klären, von den Fesseln eines einseitigen, geistesbeengten Wesens zu befreien, und auf eine höhere Stufe der Gesammtgestaltung zu erheben [1]). Wenn nun auch seine Instrumentalcompositionen heute für den künstlerischen Genuss keine grosse Ausbeute mehr gewähren, so nehmen sie doch vermöge des in ihnen allseitig sich offenbarenden Fortschrittes, im Gange der musikhistorischen Entwickelung unstreitig eine epochemachende Stellung ein. Das diesem Meister solchergestalt zuzuerkennende Verdienst darf uns indessen nicht vergessen lassen, was er seinen Vorgängern verdankte, auf deren Schultern stehend er das Begonnene weiter führte. Sie bereiteten und häuften mit emsigem, unermüdlichem Fleisse das unentbehrliche Material der instrumentalen Compositionstechnik an, ohne dessen Besitz und Verwerthung die Wirksamkeit Giovanni Gabrieli's in der fraglichen Beziehung schwerlich eine so einflussreiche geworden wäre. Und so gebietet denn eine schuldige Pietät, dass wir die Leistungen der ihm voranschreitenden Meister, trotz aller ihnen noch eigenen Mängel, als bedeutsame Zeugnisse einer wichtigen bahnbrechenden Thätigkeit betrachten.

Von Giovanni Gabrieli's Instrumentalcompositionen besitzen wir ausser den schon besprochenen Orgelsätzen eine ziemlich bedeutende Anzahl mehrstimmiger „Canzonen“ und „Sonaten“. Sie befinden sich in zwei Druckwerken aus den Jahren 1597 und 1615. Das erste derselben hat den Titel:

„Sacrae Symphoniae Joh. Gabrielis seren. Reip. Venetiar. organistae in ecclesia divi Marci: senis 7, 8, 10, 12, 14, 15 et 16 tam vocibus quam instrumentis [2]).“

Dieses Werk enthält ausser einer Reihe chorischer Vokalcompositionen 13 Canzonen zu 8—15 Stimmen, und zwei Sonaten, von denen die eine achtstimmig, die andere dagegen zwölfstimmig ist.

1) Es sei hier nur auf eine Instrumentalcomposition G. Gabrieli's hingewiesen, welche im Hinblick auf ihre Schönheit wohl verdiente, der Vergessenheit entrissen zu werden. Es ist die „Sonata pian e forte“, — ein Musikstück von feierlich pathetischem Ausdruck und prachtvoller Klangwirkung. Ich habe diese Sonate vollständig in den Musikbeilagen meiner schon mehrfach citirten Schrift: „Die Violine im 17. Jahrhundert“ mitgetheilt.

2) Die Königl. Bibliothek zu Berlin besitzt ein, leider nicht vollständiges Exemplar des obigen Druckes.

Das zweite der vorgenannten Werke, welches nur Instrumentalsätze, und zwar 16 „Canzoni" und 5 „Sonate" zu 5—22 Stimmen in sich vereinigt, wurde nach des Meisters Tode von dem Venezianer Padre Thaddeo unter dem Titel herausgegeben:

„Canzoni et Sonate del Signor Giovanni Gabrieli Organista della Serenissima Republica di Venetia in S. Marco. à 3. 5. 6. 7. 8. 10. 12. 14. 15. & 22. Voci per sonar con ogni Sorte de instrumenti. Con il Basso per l'Organo [1])."

Die Behandlung der Canzonen in beiden Sammlungen ist wesentlich abweichend von den bereits betrachteten gleichnamigen, für Tasteninstrumente bestimmten Compositionen. Diese letzteren erweisen sich, wie wir sahen, als Tonstücke, denen nach dem Vorbilde des Ricercar, innerhalb grösserer, in unmittelbarer Einheit fortlaufender Tonsätze, eine fugenartige Behandlung eigen ist.

In den Canzonen G. Gabrieli's von 1597 und 1615 werden uns dagegen Kunsterzeugnisse geboten, welche die klar bewusste Absicht erkennen lassen, diese Compositionsgattung von dem bisher maassgebenden Einflusse des Ricercar zu befreien.

In diesem Streben stand der genannte Meister keineswegs isolirt unter seinen Zeitgenossen. Wir finden deutliche Spuren von demselben namentlich in den Canzonen Florentio Maschera's und Adriano Banchieri's. Bei dem ersteren Tonsetzer erscheint die Instrumentalcanzone in einfachster liedartiger Form, aus zwei Theilen bestehend, von denen ein jeder repetirt wird. Banchieri hinwiederum giebt ein Beispiel von einer dreitheiligen Formbildung der Canzone [2]). Die Anordnung ist der Art, dass der Anfangssatz (3) nach dem zweiten Theil (₵) mit Hinzufügung einer das ganze Stück abschliessenden Coda einfach wiederholt wird.

Man sieht, die Canzone wurde, von der vorhergehenden fugenartigen Behandlung sich entfernend, auf verschiedene Weise behandelt. Am fühlbarsten tritt dies freilich in Giov. Gabrieli's Arbeiten hervor. Der Meister zeigt sich auch hier als der überlegene, tonangebende Künstler jener Zeit. Die von ihm unter-

1) Dieses in der Königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Werk enthält kein einziges dreistimmiges Musikstück. Es ist daher die auf dem Titel angegebene Zahl 3 falsch.

2) Vergl. hierzu die in den Musikbeilagen meiner Schrift „die Violine im XVII. Jahrh." (Bonn bei Cohen & Sohn 1874) mitgetheilten Canzonen Maschera's und Banchieri's.

nommene Neugestaltung der Canzone wurde thatsächlich der Ausgangspunkt für ein freieres, auf dem Grunde der kontrapunktisch imitatorischen Bildweise erblühendes instrumentales Schaffen.

Giovanni G.'s Formgebung der Canzone ist in den beiden beregten Werken eine mannichfaltige. Der Tonsetzer bietet uns unter dieser Benennung Stücke, die sowohl aus einem einzigen Satze, so wie aus 2. 3. 4. 5. 7. 9. und 12. Theilen bestehen. Die Zahl der dreitheiligen Canzonen ist die überwiegende.

Bei den mehrgliedrigen Canzonen nun erscheint zunächst von Wichtigkeit: die bestimmt abgegrenzte Sonderung der einzelnen Theile eines Musikstückes. Geschärft wird dieselbe durch den damit verbundenen regelmässigen Wechsel des geraden (₵) und des ungeraden (3) Taktes. Bemerkenswerth ist hierbei, dass in mehreren Fällen der, im Tripeltakt stehende Satz entweder unverändert oder in modificirter Weise, ohne indessen seine Grundgestalt aufzugeben, wiederholt im Laufe ein und derselben Composition auftritt [1]). Er erscheint als eine Art Ritornell, durch welches die übrigen Sätze im ₵-Takt ebensowohl streng von einander geschieden, als auch wiederum in gewissem Sinne einheitlich zusammengehalten werden. Diese letzteren bilden, obwohl nicht durchgängig, so doch zur Hauptsache den eigentlichen Schwerpunkt für die kontrapunktisch imitatorische Combination innerhalb einer Canzone. Sie lassen mitunter auch einen Zusammenhang untereinander durch freiere oder strengere thematische Beziehungen, so wie durch Wiederaufnahme einzelner, vorher schon erklungener Perioden oder Tonphrasen erkennen. So entfaltet sich vor uns schon ein reich belebtes, in gegensätzlichen Stimmungen gehaltenes Tonbild von klar angeordneter und eindringlich wirkender formeller Fassung, welches mit dem Reiz eines mannichfachen Wechsels zugleich die Annehmlichkeit wohlthuender Ruhepunkte in den refrainartigen Wiederholungen der Sätze ungeraden Taktes gewährt.

Die mehrgliedrige Canzonenbehandlung Giov. Gabrieli's, insbesondere charakterisirt durch das Alterniren des Zeitmaasses und der Bewegung, war von hervorragender Bedeutung, insofern sie

---

1) S. die beiden unter N. III und VIII in den Musikbeilagen meiner soeben citirten Schrift: „Die Violine im XVII. Jahrh." mitgetheilten Canzonen Giovanni Gabrieli's.

den entscheidenden Anknüpfungspunkt für den weiteren Entwickelungsgang der Instrumentalcomposition überhaupt ergab.

Dies lässt sich auch an der gleichzeitigen „Sonata" beobachten. Ursprünglich liegt diesem Namen nichts Anderes zu Grunde, als der einfache Gegensatz zur Vokalmusik: man hat sich thatsächlich zunächst dabei nur ein Musikstück zum ausschliesslichen Gebrauch für Instrumente zu denken. In diesem Sinne genommen, würde freilich dem Anscheine nach die Canzone auch als „Sonata" gelten können. Allein man machte zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts mit gutem Grunde eine bestimmte Unterscheidung im Gebrauche beider Namen. Die Canzone verdankte, wie wir sahen, ihre Entstehung der gleichnamigen Vokalcomposition. Von der letzteren entlehnte sie, namentlich für die Motivbildung, einen vorwiegend melodischen Charakter. Diesen hielt sie, selbst nachdem sie in ihren Umbildungen schon ein selbstständigeres instrumentales Wesen erlangt hatte, dauernd fest, wodurch sich denn die Beibehaltung der ursprünglichen Benennung motivirte.

Nun entstanden aber ausserdem auch Instrumentalsätze, in denen der Accent nicht sowohl auf dem gesanglich melodischen, als vielmehr auf dem kontrapunktisch imitatorischen Element ruht. Für diese nun wurde der Ausdruck „Sonata" [1]) gewählt, welcher, wie gesagt, nur den allgemeinen Begriff eines Spielstückes geben sollte.

Die ältesten, uns zugänglich gewesenen Sonaten sind die, in den beiden Sammelwerken Giov. Gabrieli's (von 1597 und 1615) enthaltenen. Sie waren indessen nicht zugleich die ersten derartigen, durch den Druck veröffentlichten Compositionen. Gleichwie bezüglich der Instrumentalcanzone, schritt auch hinsichtlich der „Sonata" Andrea Gabrieli seinem Neffen und Schüler Giovanni G. bahnbrechend voran. In dem von Fétis (Biographie universelle) mitgetheilten Verzeichniss seiner Compositionen, ist eine Sonatensammlung unter folgendem Titel verzeichnet: „Sonate a cinque per i stromenti, Venezia, appresso Aug. Gardano, 1586" [2]).

1) Ueber die „Canzone" und „Sonate" vergl. auch meine Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh." (Bonn bei Cohen & Sohn 1874), in der ich S. 10 ff. eine ausführlichere Erläuterung der Bedeutung dieser beiden Namen versucht habe.

2) Vergl. auch Beckers Verzeichniss der „Tonwerke des 16., 17. u. 18. Jahrh." S. 287.

Dieses Werk ist bis heute noch nicht wieder aufgefunden worden. Wenn man sich aber einen Rückschluss von gewissen Sonaten Giov. G.'s auf die gleichnamigen unbekannten Arbeiten seines Oheims erlauben darf, so wäre die Vermuthung auszusprechen, dass die letzteren nach Maassgabe des von Willaert und Buus überkommenen Ricercares gebildet waren. Denn diese Gestaltungsweise ist eben in Giov. Gabrieli's Sonaten theilweise noch erkennbar. Die von dem Verf. d. Bl. in den Musikbeilagen zu „Die Violine im 17. Jahrhundert“ unter Nr. IV und VII mitgetheilten Sonaten des genannten Meisters bieten Belege für das Gesagte. Beide Tonsätze stimmen mit dem älteren Ricercar in der unmittelbaren, ohne irgend einen Wechsel des Zeitmaasses aneinandergereihten Folge von längeren und kürzeren Sätzchen oder Perioden überein. Diese Analogie erstreckt sich freilich nicht auch auf den Inhalt. An Stelle der gleichmässig fortlaufenden fugenartigen Behandlung des Ricercar tritt hier eine mannichfaltige Bildweise, nicht bloss für die, in Gegensätzen sich ergehende Motivbildung, sondern auch für eine freiere, ungebundenere kontrapunktische Bearbeitung der einzelnen Theile. Hiermit im Zusammenhange steht ein Wechsel von ruhigeren, gehaltneren und bewegteren, rhythmisch belebteren Perioden, die indessen eine wesentliche Beziehung untereinander nicht erkennen lassen.

Diese zur Hauptsache aber doch nur äusserliche Zusammenfügung heterogener Sätzchen in bunter Reihe, mag dem Meister nicht mehr genügt haben, nachdem ihm in der erfolgreich vollzogenen Umbildung der Canzone eine Structur des Instrumentalsatzes zu Gebote stand, welche bei aller Abwechselung und Mannichfaltigkeit des Ausdruckes den Vorzug einer wohlgeordneten, leicht übersichtlichen mehrtheiligen Formgebung besass. Begreiflich erscheint es daher, dass er den in seiner Canzonenbehandlung erzielten Gewinn auf die „Sonata“ zu übertragen suchte. Wirklich finden sich in seinem Sammelwerke vom Jahr 1615 auch zwei Compositionen unter diesem Namen, welche annähernd nach Art der neu gewonnenen Canzonenform gestaltet sind. Die eine derselben besteht aus drei, die andere aus fünf Theilen in wechselndem Zeitmaass.

Solchergestalt war es Giov. Gabrieli gelungen, für die „Canzone“ und „Sonata“ eine nahezu gemeinsame Grundlage herzustellen, und dadurch den Weg zu einer einheitlicheren, weiterhin sich typisch

herausbildenden Formgebung der frei erfundenen Instrumentalcomposition anzubahnen. Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts zeigte sich der Verschmelzungsprozess beider Gattungen so weit vorgeschritten, dass auch die zwiefache Bezeichnung dieser, ursprünglich verschiedenartigen Erzeugnisse entbehrlich wurde. Man liess den Namen „Canzone“ fallen, und gebrauchte in der Folge fast ausschliesslich nur noch die Bezeichnung „Sonata“ [1]).

Die Verdienste, welche sich Giov. Gabrieli um die Instrumentalcomposition erwarb, beschränkten sich jedoch nicht allein auf die Formgebung derselben im Ganzen und Grossen. Mit selbstbewusster Kraft griff er anregend, belebend und fördernd in alle Einzelheiten der instrumentalen Produktion ein. Unter seinen Meisterhänden scheiden sich aus den, ehedem in meist gleichmässig monotonem Fortgang beharrenden Tonmassen, einzelne deutlich hervortretende Partien in gleichsam architektonischer Gliederung aus. Im Zusammenhange damit steht der Gewinn eines geregelteren Periodenbaues, dessen Verhältnisse nicht nur bestimmter und eindringlicher erscheinen, sondern auch zugleich eine grössere rhythmische Mannichfaltigkeit des Tongefüges zeigen. Unverkennbar ist hierbei eine Beeinflussung der Tanzmusik; sie besass bereits in schärferer Ausprägung die eben angedeuteten Eigenschaften, von denen die Instrumentalcomposition bis dahin nur geringe Spuren erst offenbarte. Sodann haben auch die Themen, namentlich in den Canzonen, häufig schon eine breitere, ausdrucksvollere melodische Entwickelung, und die harmonisch modulatorischen Beziehungen gewinnen an Klarheit und Geschmeidigkeit. Selbstverständlich gehen diese letzteren, wo es nicht etwa auf eine bloss einfache akkordliche Behandlung abgesehen ist, aus der Anwendung der kontrapunktischen Kunst hervor, welche indess nicht mehr, wie bei den älteren Meistern, als Selbstzweck, sondern theilweise bereits als Mittel zu charakteristischem, individuellem Ausdruck erscheint. Dieser Ausdruck findet eine nähere Bestimmung noch durch die Färbung der Instrumentation. Giov. Gabrieli bewirkte auch in dieser Hinsicht einen wichtigen Fortschritt. Er war, soweit aus den Druckwerken jener Epoche zu schliessen ist, der erste Tonmeister, welcher, theilweise wenigstens in seinen Compositionen, ausdrückliche Vorschriften über die anzuwendenden

1) Vergl. des Verfassers „Die Violine im 17. Jahrh.“ S. 16 und 46.

Instrumente gab. Von diesen sind der Zincken (Cornetto), die Violine — deren Einreihung in das damalige Orchester bei Giov. G. zuerst nachweisbar ist —, sowie die Viola und Posaune namhaft gemacht. Ihre Benutzung erfolgt auf verschiedenartige Weise und in mannichfacher Gruppirung. Den beiden damals üblichen Flötenarten, so wie den Schalmeien und Krummhörnern scheint der Meister, da sie unter den von ihm bezeichneten Instrumenten nicht vorkommen, keinen Platz in seinen Compositionen eingeräumt zu haben. Dagegen berücksichtigt er die Posaunen mit besonderer Vorliebe. Er vereinigt sie in Chören von drei- bis achtfacher Besetzung, nicht nur für sich allein, sondern auch in gleichzeitiger Benutzung mit den andern, oben genannten Tonwerkzeugen, von denen die Zincken und Violinen naturgemäss die Ausführung der oberen Stimmen übernehmen, während den Violen im Ensemble die Mittelstimme zufällt, obwohl ihnen mitunter auch die Rolle der Discantinstrumente zugewiesen ist.

Die Bevorzugung der Posaunen findet ohne Zweifel ihren Grund in den lokalen Verhältnissen der Dogenstadt. Für mannichfache festliche Anlässe, nicht nur innerhalb sondern auch ausserhalb der Kirche, auf dem Marcusplatz, ja selbst auf dem Wasser bei Galafahrten, insbesondere aber bei der alljährlich wiederkehrenden Vermählungsfeier des Dogen mit dem adriatischen Meer, wurde eine musikalische Produktion gefordert, die einerseits der Hoheit und Würde des Gottesdienstes, andererseits aber dem unvergleichlichen Glanze Venedigs und der Prachtliebe seiner durch den Luxus der Künste verwöhnten Bewohner entsprechen musste. In beiden Beziehungen erwies sich die Posaune als ein höchst geeignetes Instrument, sowohl durch das ihr eigene feierliche Pathos, als auch durch ihren volltönenden, weithinschallenden Klang. Den angedeuteten Zwecken entsprach gleichfalls die, der venezianischen Tonschule speziell angehörende Vielstimmigkeit des Instrumentalsatzes, welche, von Andrea Gabrieli ausgehend, bei seinem Neffen Giovanni ihren Höhepunkt in einer zwei und zwanzig-stimmigen „Sonata“ [1]) erreichte, um später wiederum einfacheren Verhältnissen zu weichen.

Die Instrumente sind in den Compositionen G. Gabrieli's, dem polyphonen Satze entsprechend, immer gleichzeitig thätig, soweit

1) Es ist die aus fünf Theilen bestehende Sonate, von welcher ich S. 161 gesprochen habe.

dies nicht durch das Element des Imitatorischen ausgeschlossen ist. Der Meister weiss indessen eine zweckmässige Abwechselung des Colorits durch das Alterniren der verschiedenartig instrumentirten Chöre in seinen Compositionen zu erzeugen. Diesen Vortheil haben freilich seine einchörigen Instrumentalsätze nicht: sie sind im Vergleich zu den andern von monotoner Färbung, besonders wo die benutzten Tonwerkzeuge, wie in der Sonate für drei Violinen [1]), gleichartig sind.

In Betreff dieser Streichinstrumente ist zu bemerken, dass Giov. Gabrieli nicht immer genau zwischen den Ausdrücken „Violino“ und „Viola“ unterscheidet. Bisweilen gebraucht er den ersteren, wo der letztere stehen sollte, wie gewisse, nur auf der C-Saite der Viola vorkommende Töne darthun, ein Beweis, dass man in jener Zeit beide Ausdrücke noch nicht so streng auseinanderhielt, wie späterhin [2]). Aus G. Gabrieli's Behandlung der Geige geht übrigens hervor, dass der Umfang dieses Instrumentes zu Ende des 16. Jahrhunderts schon bedeutend an Ausdehnung gewonnen hatte, denn die Violinpassagen sind in einzelnen Fällen bereits bis in die dritte Lage hinaufgerückt. Ausgeschlossen dagegen von der Benutzung bleibt noch durchaus die tiefste Saite (das G) der Violine.

An der Bereicherung, welche die Instrumentalcomposition durch eine ausdrückliche Benennung der zu verwendenden Tonwerkzeuge erfuhr, nahm gleichzeitig die, nunmehr auch mit einer selbstständigen Begleitung versehene Vokalmusik Theil, wie aus den „Symphoniae sacrae“ [3]) Giovanni Gabrieli's vom Jahr 1615 hervorgeht.

Wir haben die Entwickelung der Instrumentalcomposition bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts verfolgt. Von unscheinbaren Anfängen ausgehend, und successive in verschiedenen Richtungen

1) Vergl. Nr. VII der Musikbeilagen zu der Schrift d. Verf.'s „Die Violine im 17. Jahrhundert.“

2) Vergl. „Die Violine im 17. Jahrh“ (Bonn bei Cohen & Sohn, 1874) S. 18.

3) Der vollständige Titel ist: „Symphoniae sacrae Ioannis Gabrielii sereniss. Reip. Venetiar. Organistae in Ecclesia Divi Marci. Liber secundus, Senis 7. 8. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. & 19. Tam vocibus, quam instrumentis. Editio nova. Venetiis M.D.C.XV.“ Dieses Werk, aus welchem Winterfeld in den Musikbeilagen seiner Schrift über Giov. Gabrieli Beispiele giebt, befindet sich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

sich entfaltend, zeigt sie den langsamen, aber stetigen Fortschritt in einem neu eröffneten Produktionsgebiet, welches zunächst von der Vokalmusik wesentlich beeinflusst, allmählig zu einer selbstständigeren Stellung gelangte. Wir sahen, dass schon im 15. Jahrhundert neben der Tanzmusik vereinzelte Versuche zur Erzeugung von Instrumentalsätzen gemacht wurden. Dieselben mehrten sich im Laufe der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eine hervorragende Geltung haben unter ihnen die Orgelsätze Arnold Schlick's, wogegen Arbeiten, wie der „Fuge" für vier Geigen in Gerle's Werk vom Jahr 1532, und den verschiedenen Lautenpräambeln derselben Periode eine nur sehr relative Bedeutung zuzuerkennen ist. Kurz vor Mitte desselben Jahrhunderts kommen sodann in den Ricercaren von Willaert und Buus Tonstücke zur Erscheinung, welche bestimmtere Normen für die Instrumentalcomposition geben. Sie bilden den Ausgangspunkt für die fugirte Schreibweise in eigenartiger Formgebung. Diese Errungenschaft wurde in weiterer Ausgestaltung auch auf andere, demnächst zu Tage tretende instrumentale Erzeugnisse, wie die Canzone und Fantasie u. s. w. übertragen. Daneben gelangen, vorzugsweise in der Toccata, die verschiedenen Spielmanieren des ornamentalen Theiles, in Passagen, Läufern, Trillern und dergleichen zur reicheren Entwickelung.

Nach den angedeuteten Beziehungen hin förderten während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts namentlich Andrea Gabrieli und Claudio Merulo in hervorragender Weise den Instrumentalsatz, der alsbald, immer weiter vom ursprünglichen Vorbilde der Gesangsmusik sich entfernend, zu selbstständigerem Leben erweckt wurde. Diese Wandelung ging von dem, ohne Frage bedeutendsten und geistig hervorragendsten Meister der venezianischen Tonschule, Giovanni Gabrieli aus. An die Ueberlieferungen seiner Vorgänger anknüpfend, gewann er durch die Umbildung der „Canzone" und „Sonate" eine Instrumentalform, die in ihrer sinnvoll angeordneten mehrgliedrigen Structur, die bestimmenden Elemente für das weitere instrumentale Schaffen ergab. Er bewirkte dadurch zugleich eine folgenreiche Trennung von dem bisherigen strengen, fugenartigen Styl. Während dieser seine fernere Ausbildung vorzugsweise durch deutsche Meister und wesentlich in der Orgelcomposition fand, kam in der Canzone und Sonate demnächst überwiegend die Richtung auf ein freieres Tongestalten zum Ausdruck. Der damit verbundene weitere Entwickelungsprozess voll-

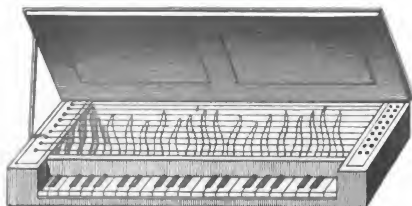
zog sich, während die Canzone alsbald vollständig in die „Sonata“ aufging, im Laufe des 17. Jahrhunderts zur Hauptsache unter den Händen italienischer Tonsetzer. Als nächste Erben des, von Giovanni Gabrieli im instrumentalen Gebiete bedeutungsvoll Geleisteten, hatten sie einen Vorsprung gewonnen, der ihnen vor der Hand nicht mehr streitig gemacht werden konnte. Erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts, nachdem jenseits der Alpen eine feste typische Grundgestaltung für die Sonatenform erzielt worden war, bemächtigten sich Deutschlands Tonmeister derselben, um sie nicht allein in mustergiltiger Durchbildung der einzelnen Theile auf den Gipfel der Vollendung zu erheben, sondern auch für den ganzen Bereich der sogenannten Kammermusik, mit Einschluss der symphonischen Produktion, zu verwerthen.

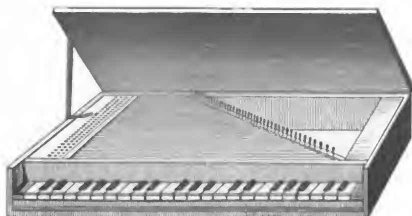
Namen- und Sachregister.

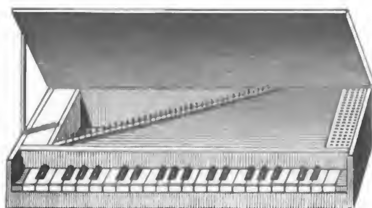
Berichtigung.

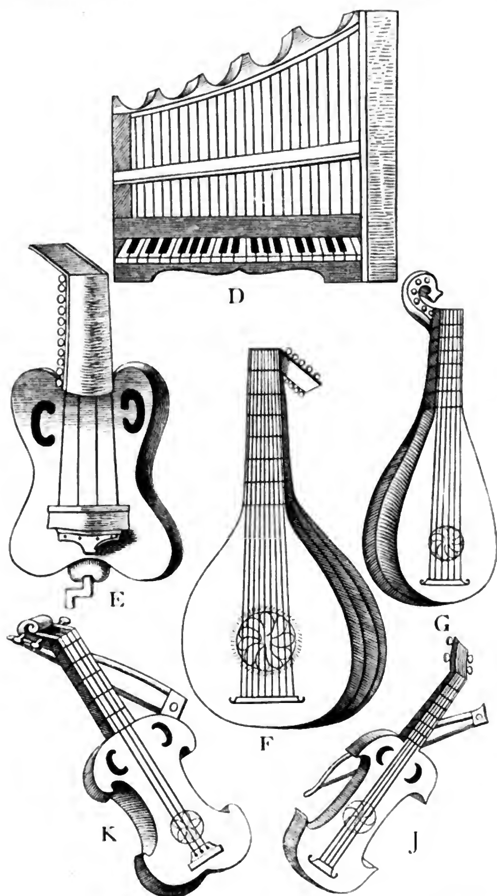
Durch ein Versehen ist S. 79 dieser Blätter der, auf die Abbildung der Flöten à bec bezügliche Hinweis „(Fig. U)" an die unrechte Stelle gekommen. Derselbe ist sieben Zeilen höher, und zwar unmittelbar hinter dem Worte „Schnabelflöte" einzuschalten.

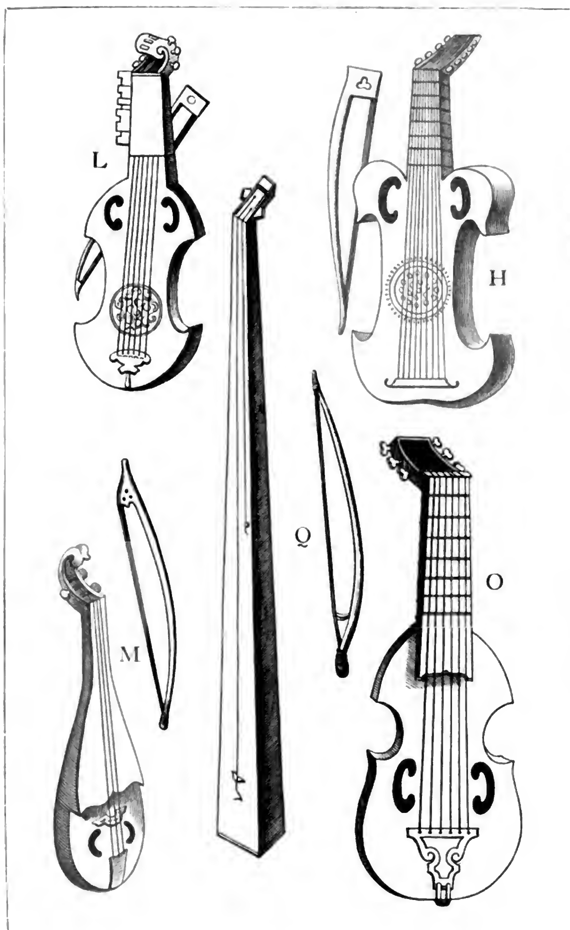
Druck von Ed. Frommann in Jena.


A


B

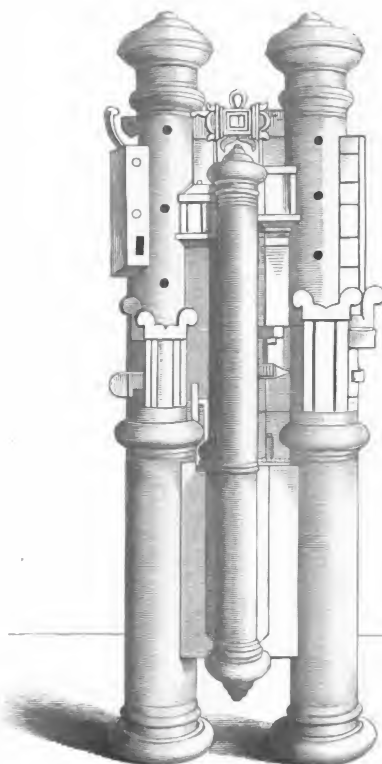

C


D
E
F
G
K
J

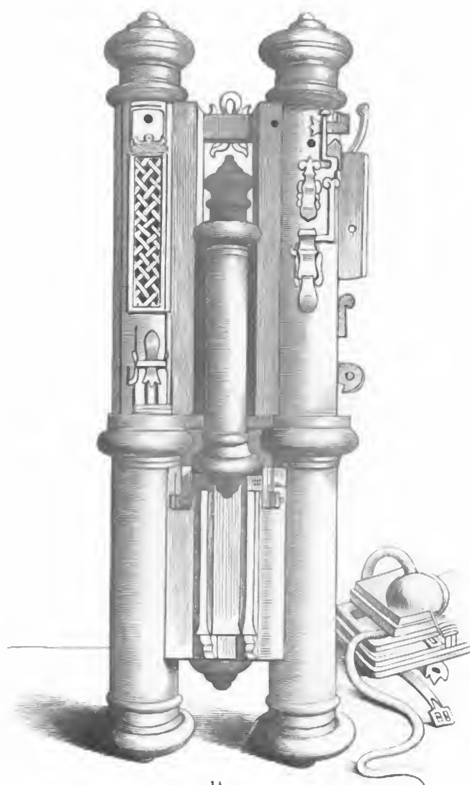

L
H
Q
O
M



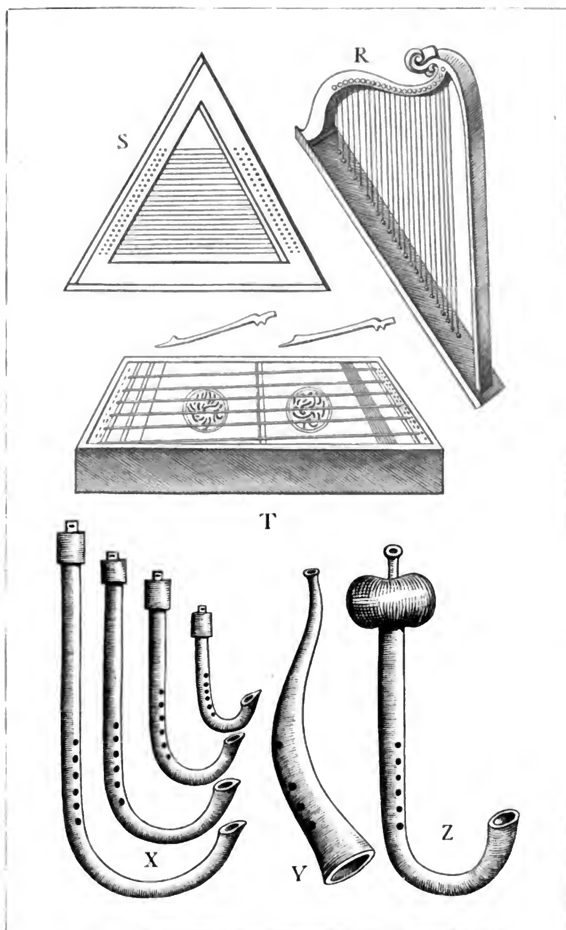
N

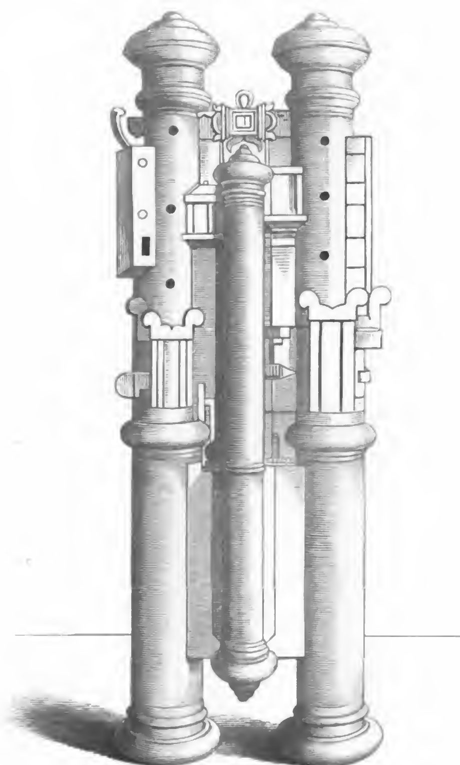


P

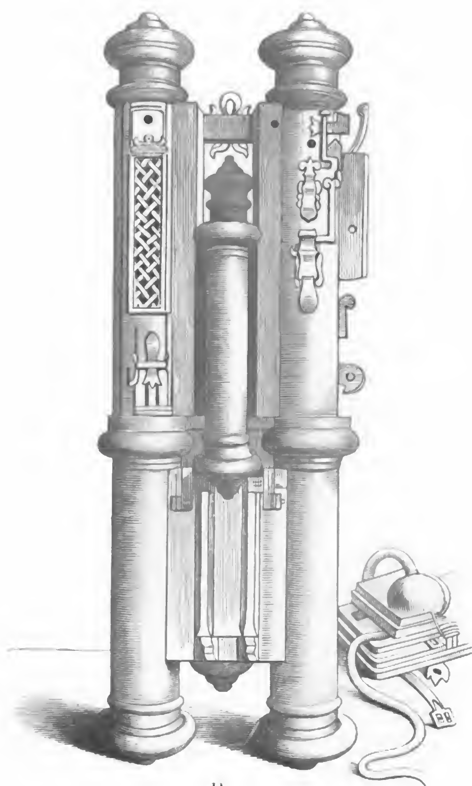


P

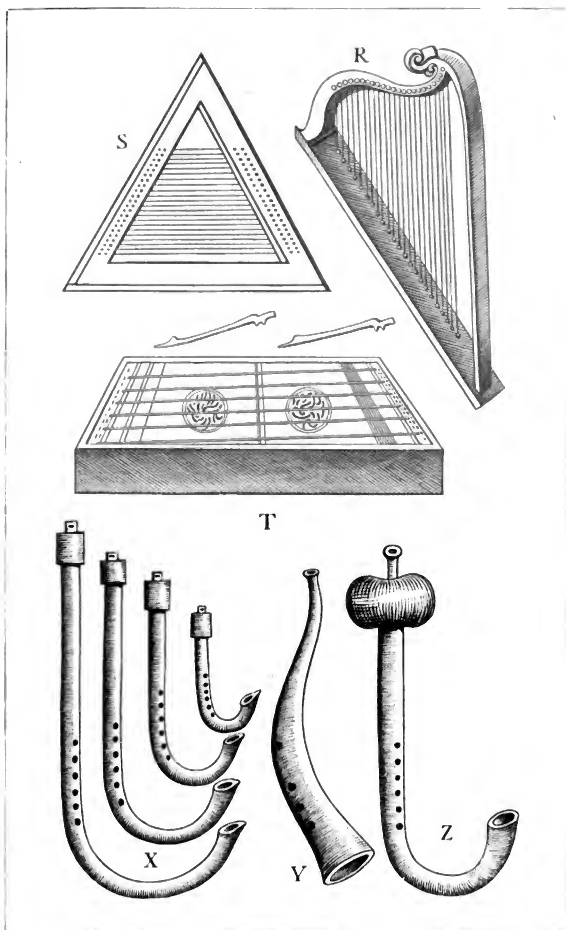

R
S
T
X
Y
Z

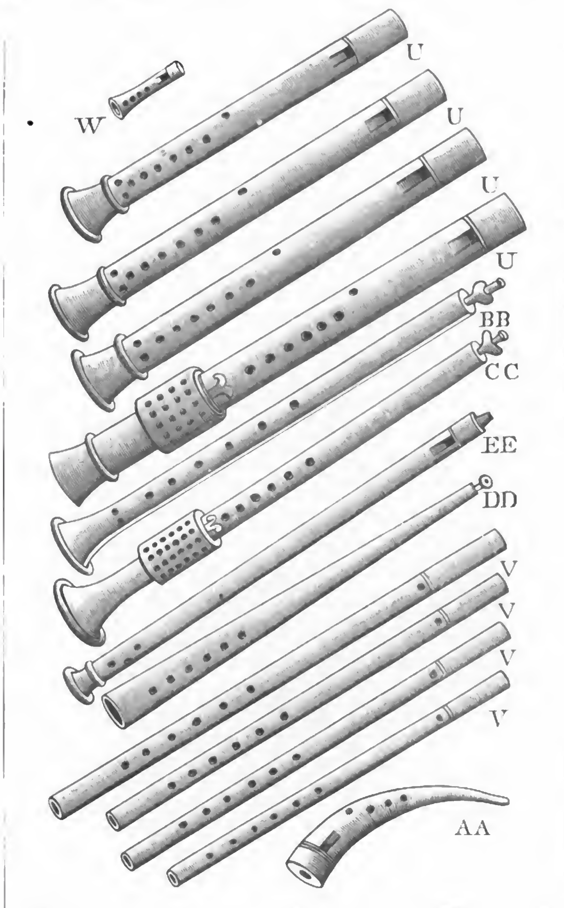


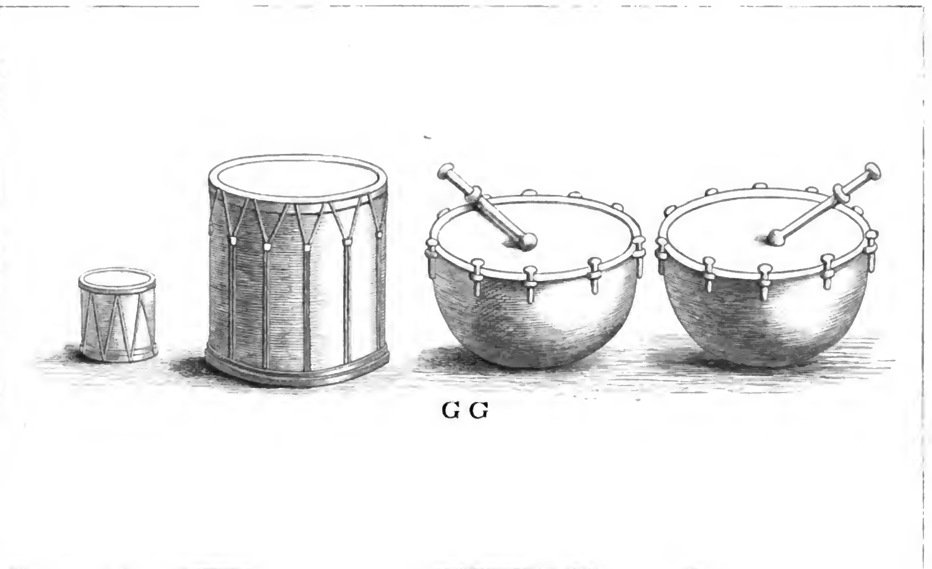
P

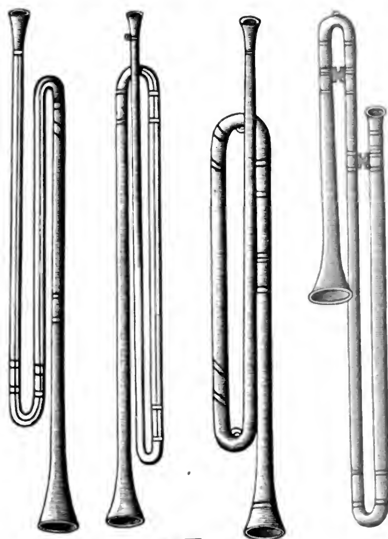


P

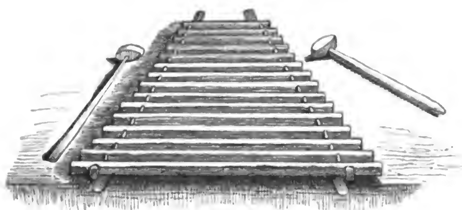

R
S
T
X
Y
Z


W
U
U
U
U
BB
CC
EE
DD
V
V
V
V
AA


G G
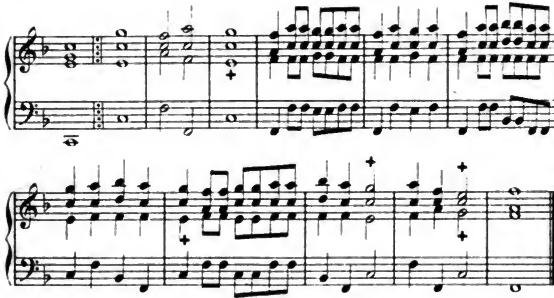


FF
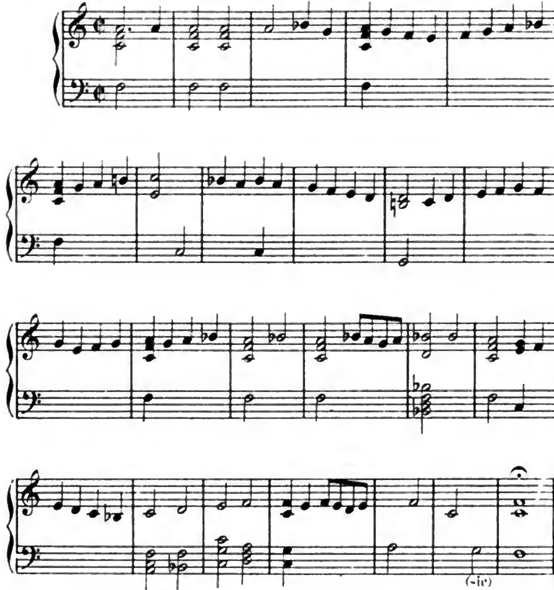


HH
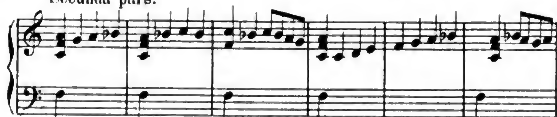
No. 1. Carillon par Mr. Couprins.(sic)

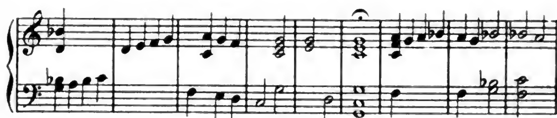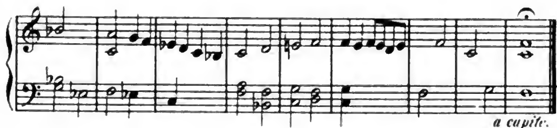


Nº 2. Calata de Strambotti für die Laute von Dalza (1508)
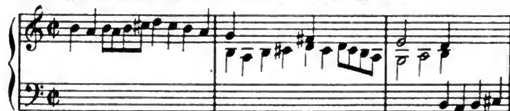


Secunda pars.
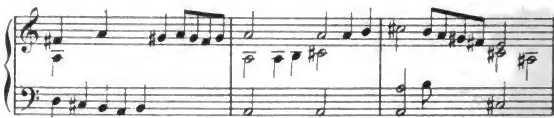


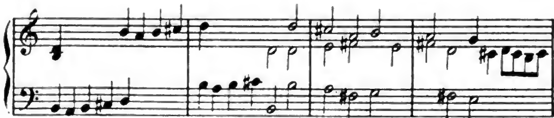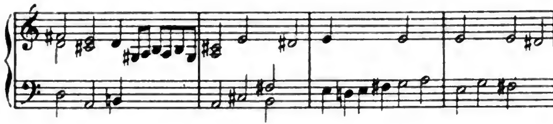




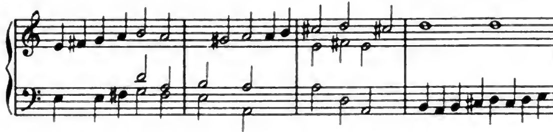
No. 3. „Priamell" für die Laute von Judenkünig (1523)
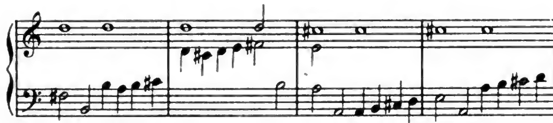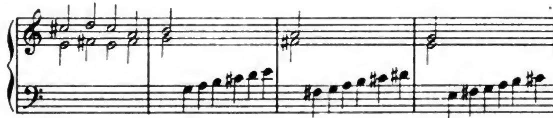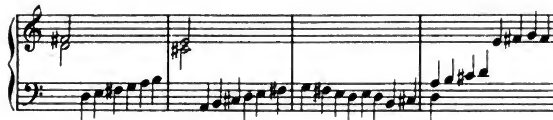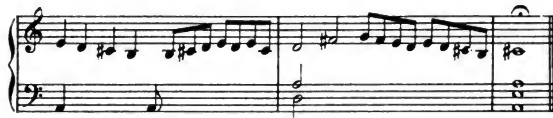










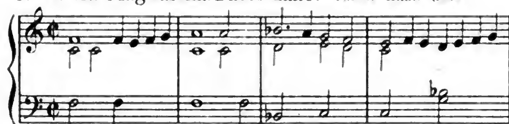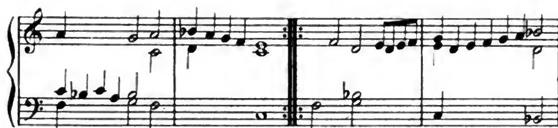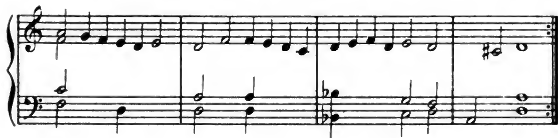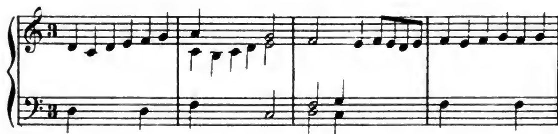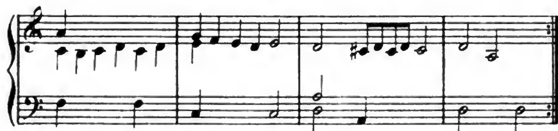








N° 4a La Magdalena. Basse dance für die Laute (1529.)
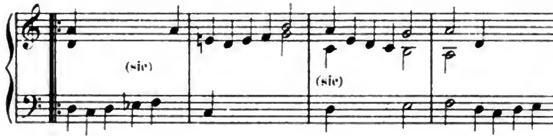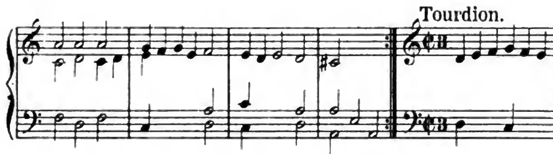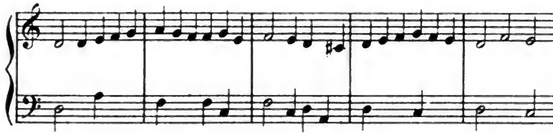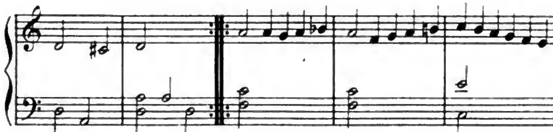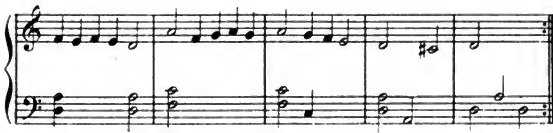











(sic)
(sic)

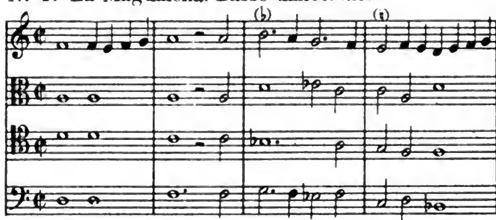

Tourdion.
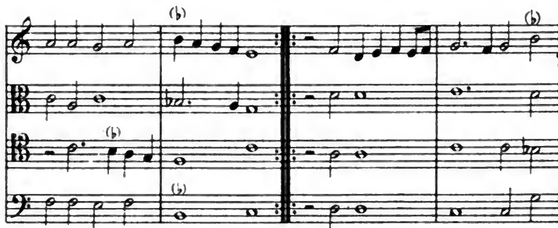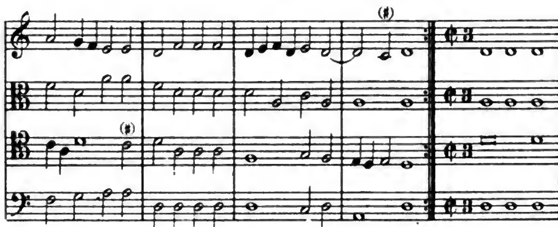




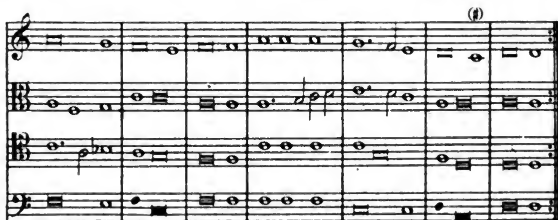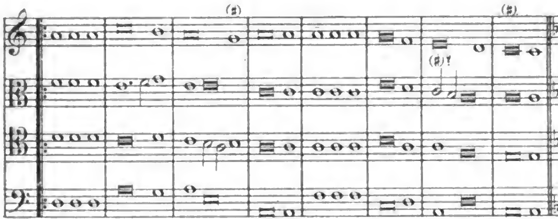


No. 4b La Magdalena. Basse dance. (1530)
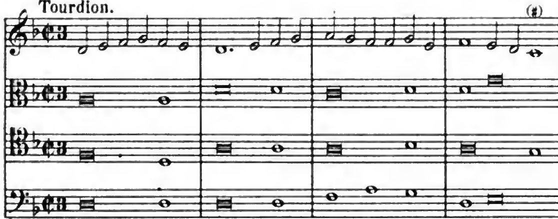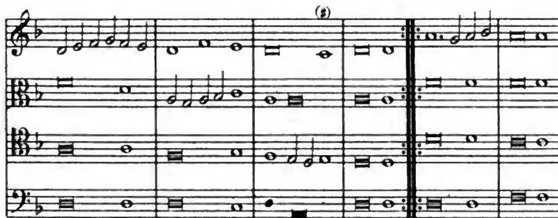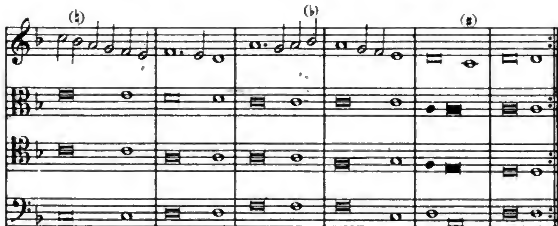










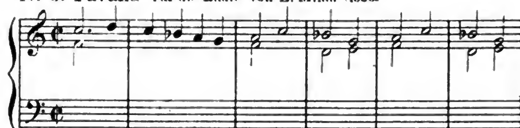
Tourdion.

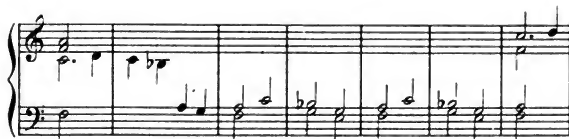


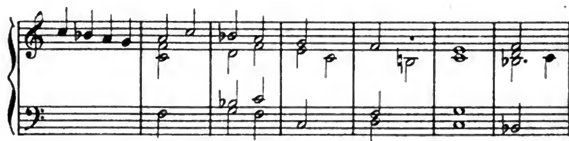


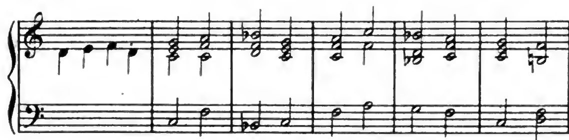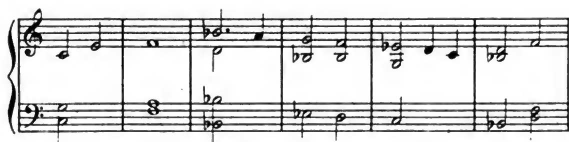


Nº 5. Pavana für die Laute von L. Milan (1536)
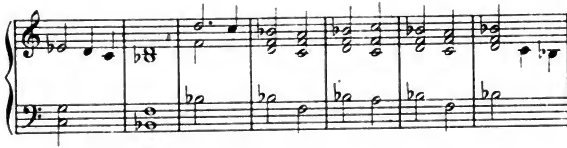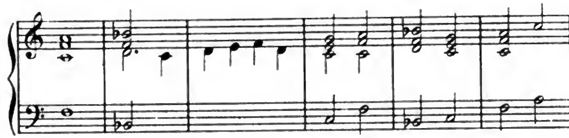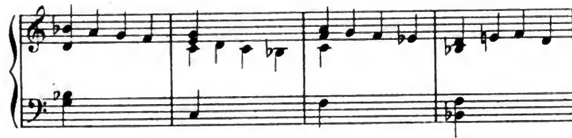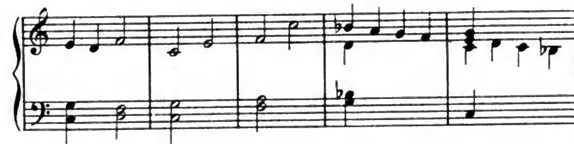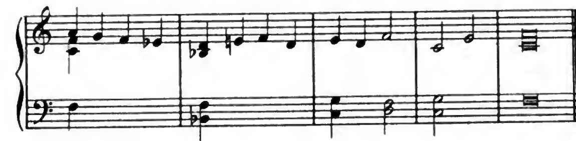




















No. 6. „Preambel" für die Laute aus Neusiedlers Lautenbuch (1536)

Nº 7. „Preambel" für die Laute von Rossetto aus Gerle's Lautenbuch.

(1552.)

(sic)

(sic)

No. 8. „Preambel" für die Laute von Gintzler aus Gerle's Lautenbuch (1552)
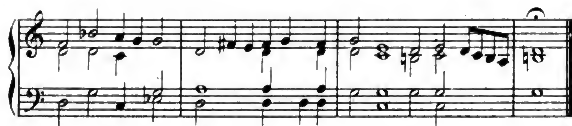
(sic)

(sic)
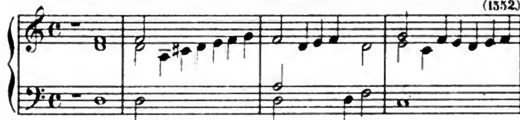
(sic)
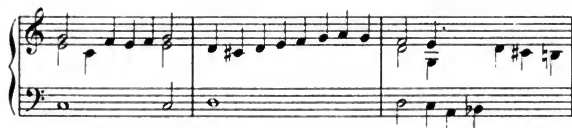
(sic)
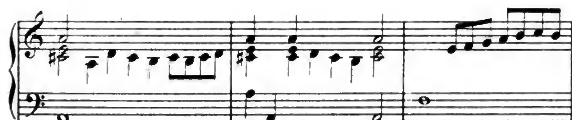
No 9. „Preambel" für die Laute von Rotta aus Gerle's Lautenbuch (1552.)

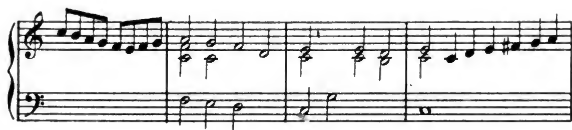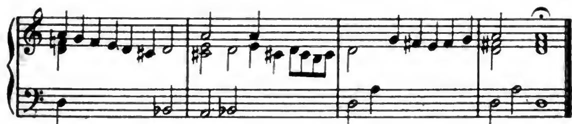


N° 10. „Passemeso" für die Laute von Rossetto aus Gerle's Lautenbuch (1552)
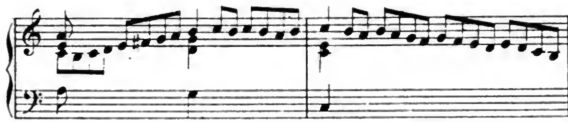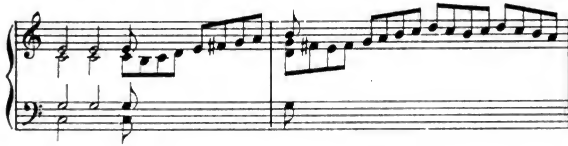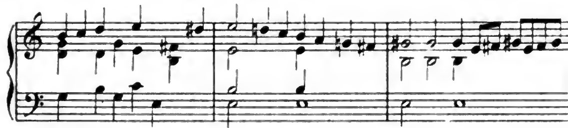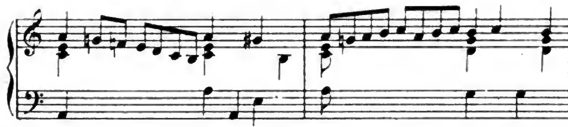










Nº 11. „Passemeso" für die Laute von Rotta aus Gerle's Lautenbuch.
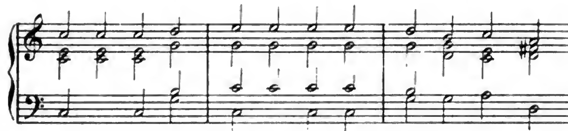
(1552.)

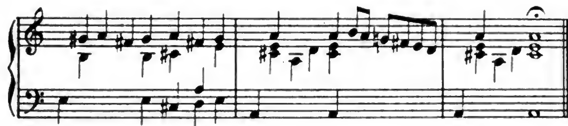




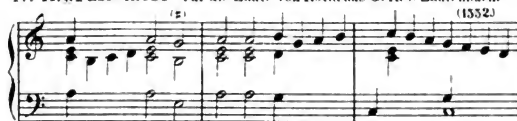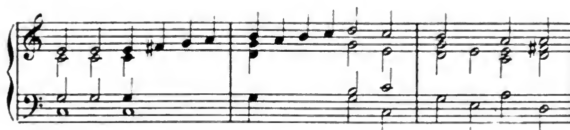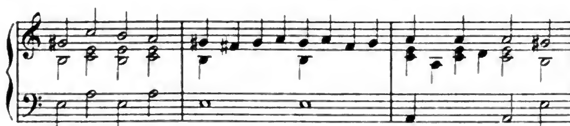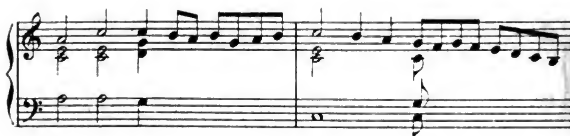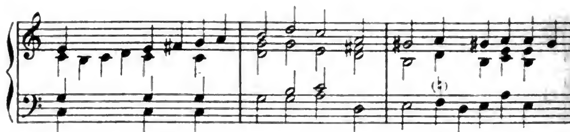








Nº 11. „Passemeso" für die Laute von Rotta aus Gerle's Lautenbuch.
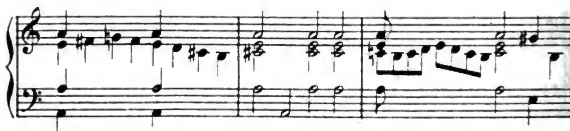












N° 11. „Passemeso" für die Laute von Rotta aus Gerle's Lautenbuch.
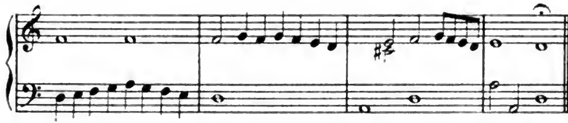
(1552.)
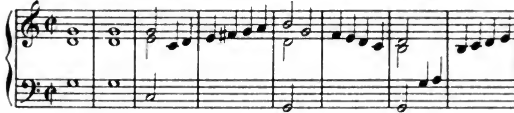
(♮)

Nº 12. Recercar für die Laute von Dalza (1508)

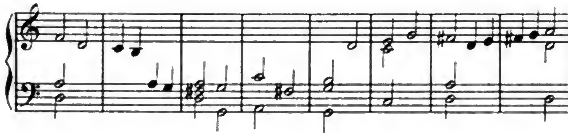
(sic)
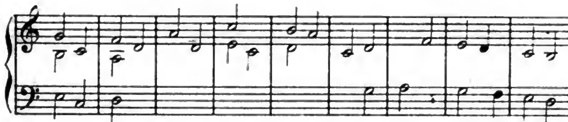
Nº 13. Recercar für die Laute von Fr. Bossinensis* (1509)
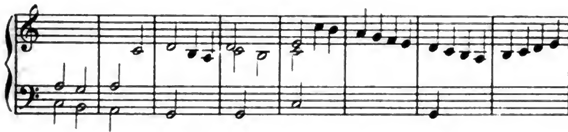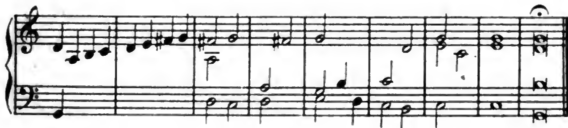


Nº 14. Recercar für die Laute von Fr. da Milano (1536)
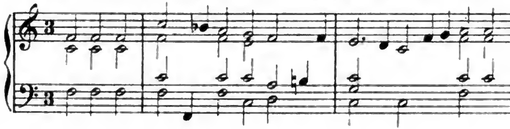




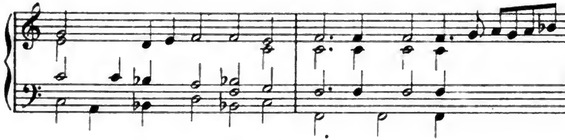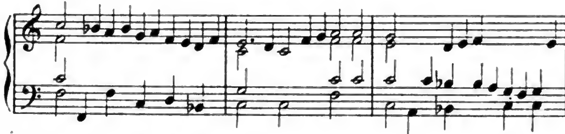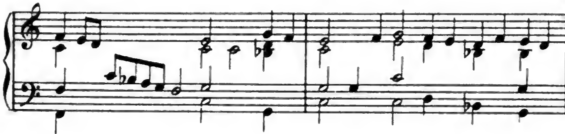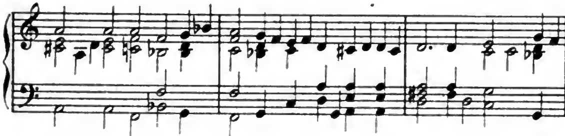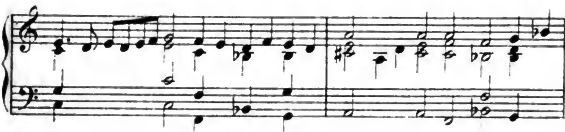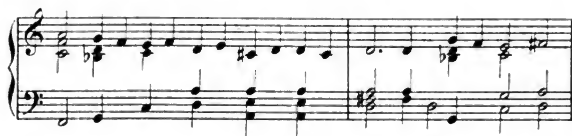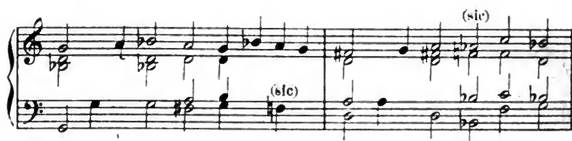






No. 15. Ricercare für die Laute von Vicenzo Gallilei (1584)
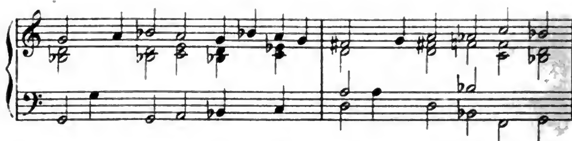
Nº 16. Gaillarde für die Laute von Emanuel Adriansen (1584)

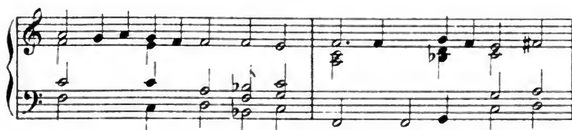





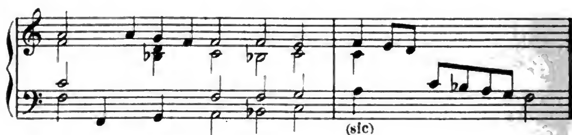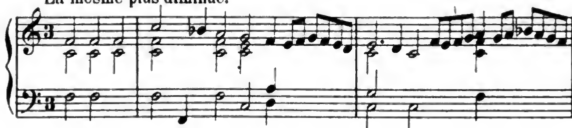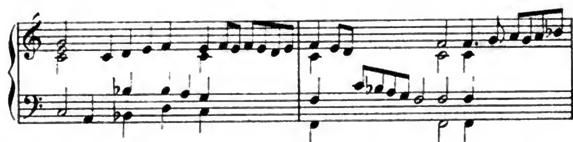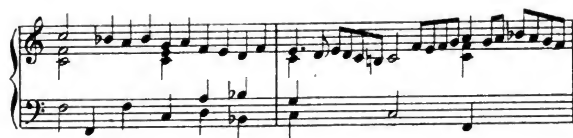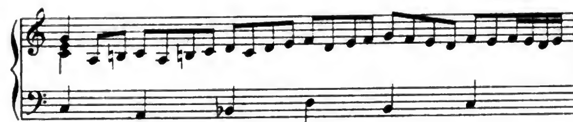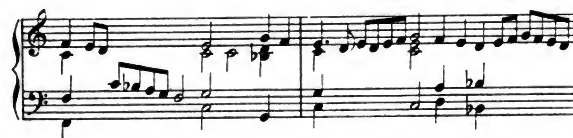












La mesme plus diminue.
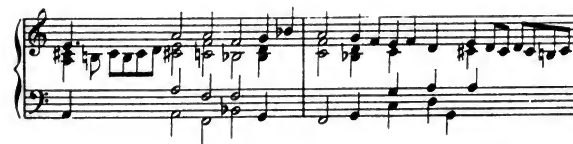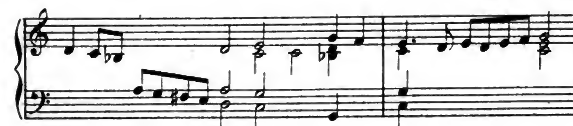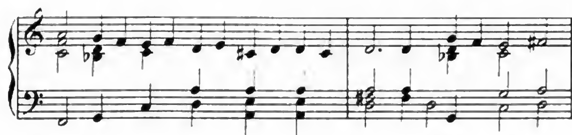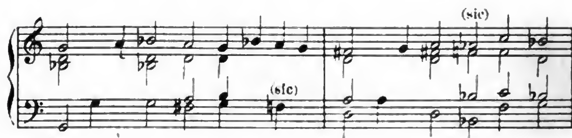








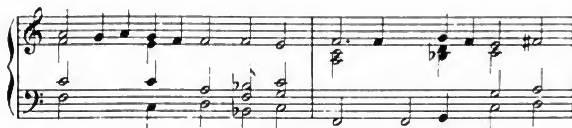


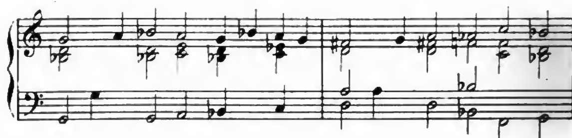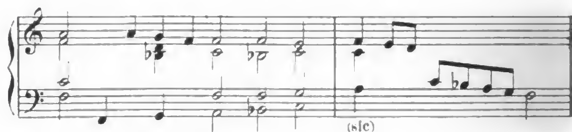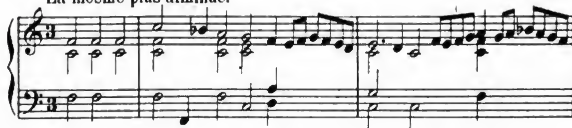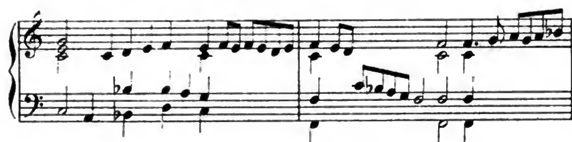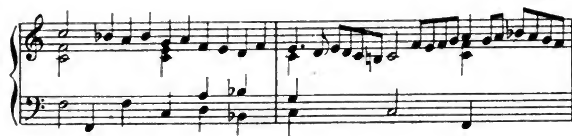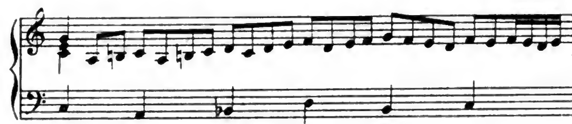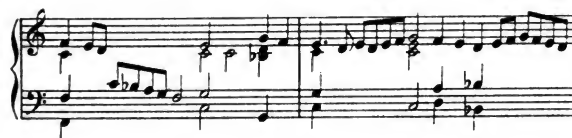














La mesme plus diminue.
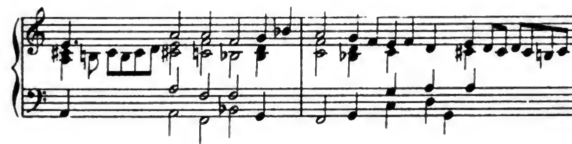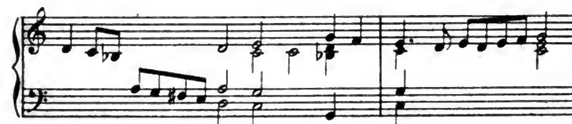






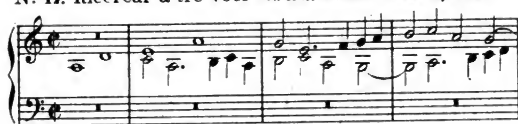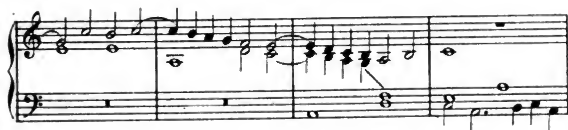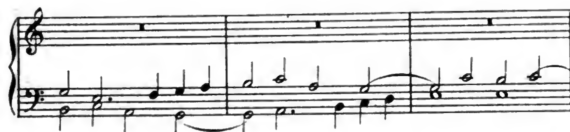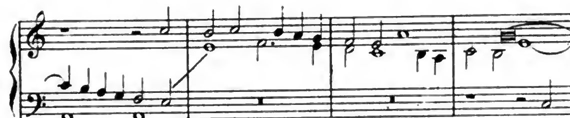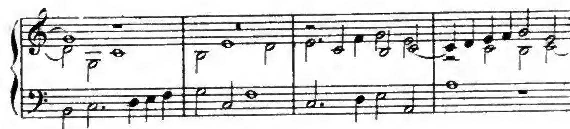








Nº 17. Ricercar à tre voci von Adr. Willaert (1549 resp. 1559)
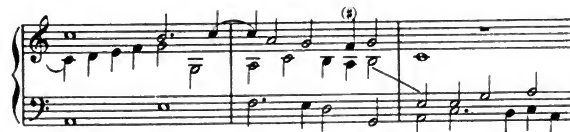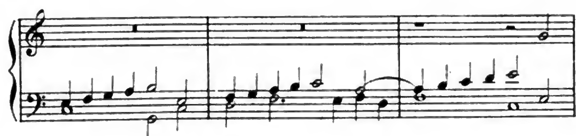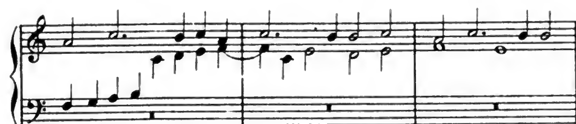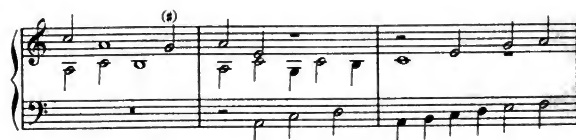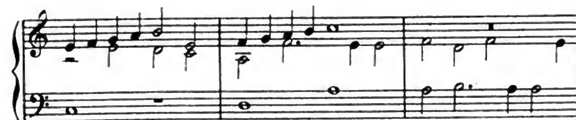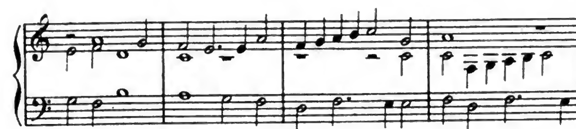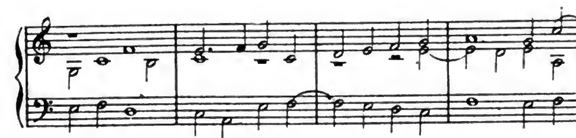














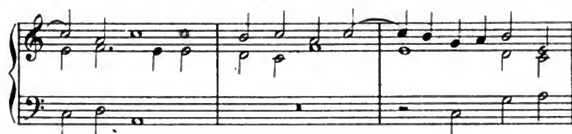


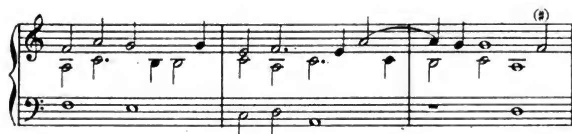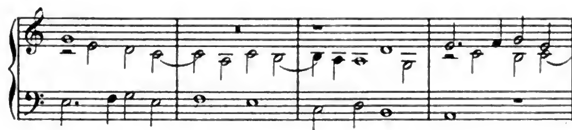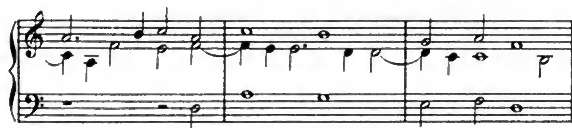






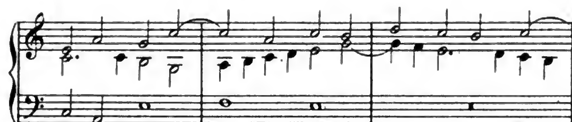


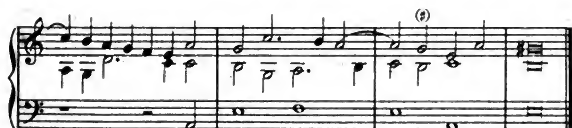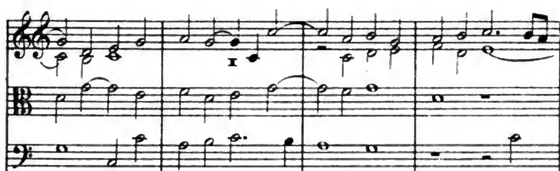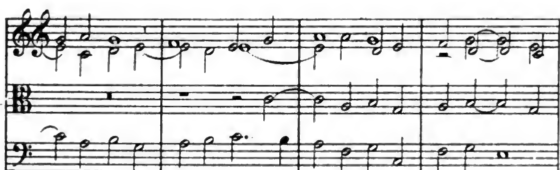








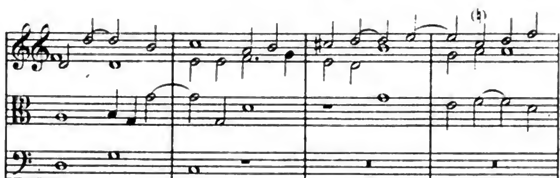


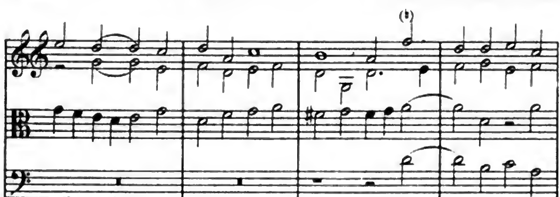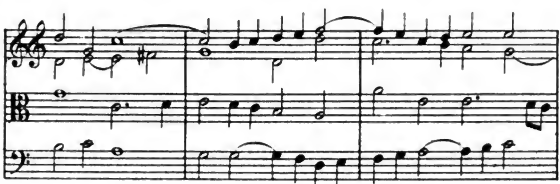


Nº 18. Recercar à 4 von Jaques Buus (1547.)
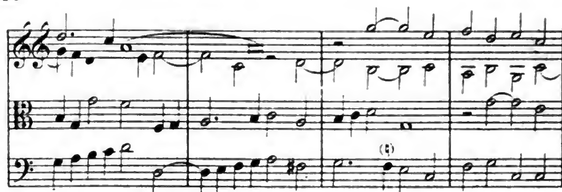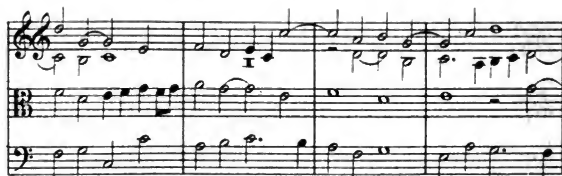




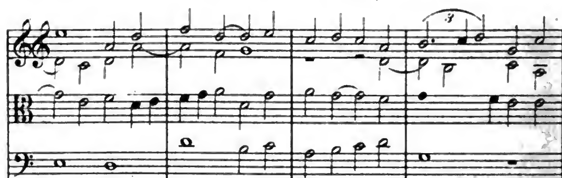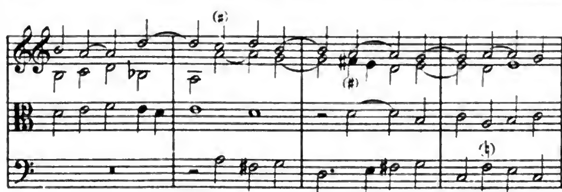




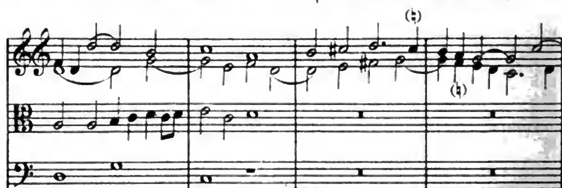


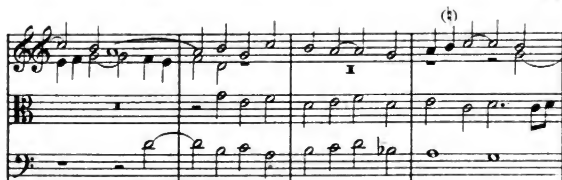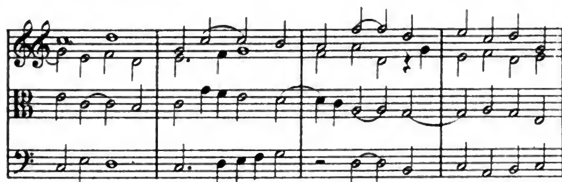




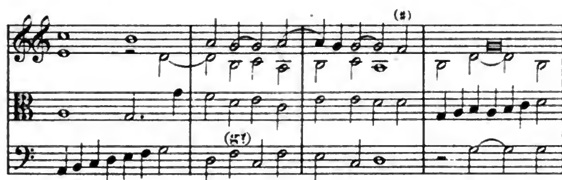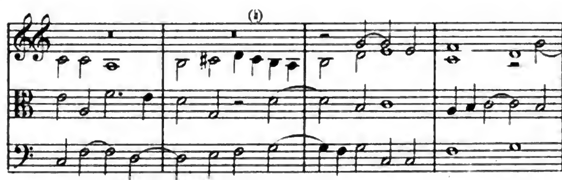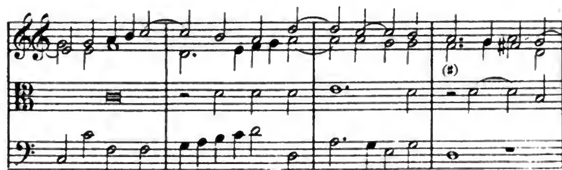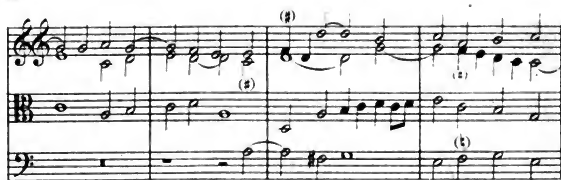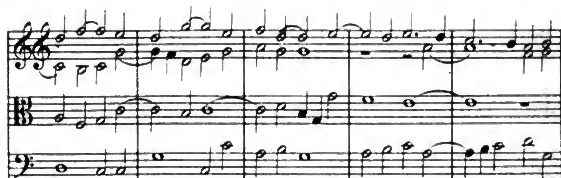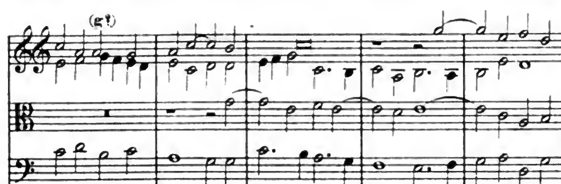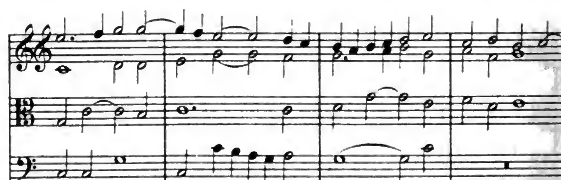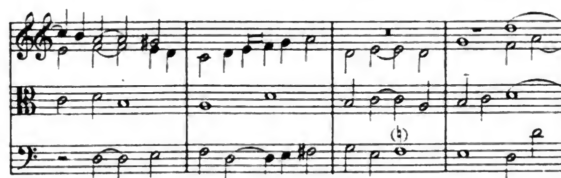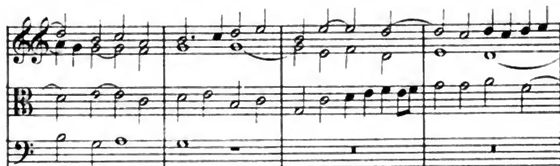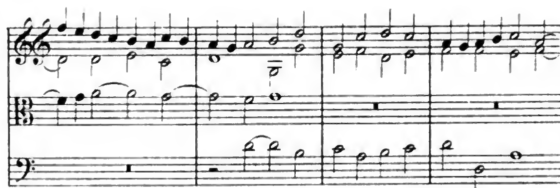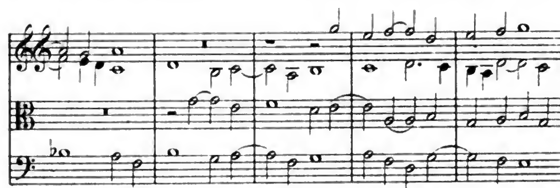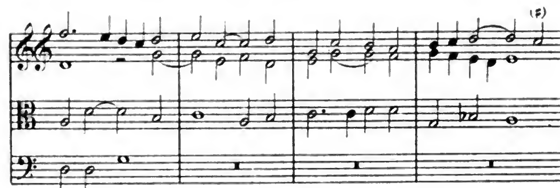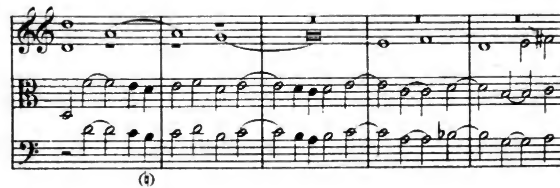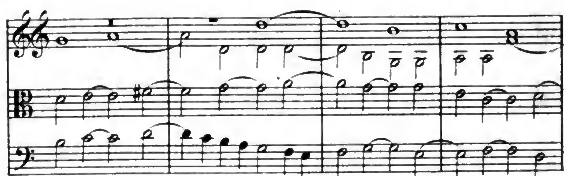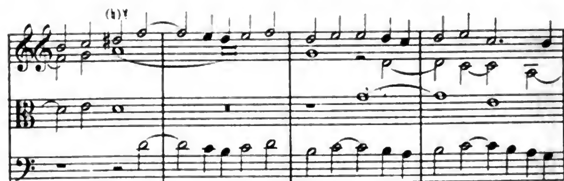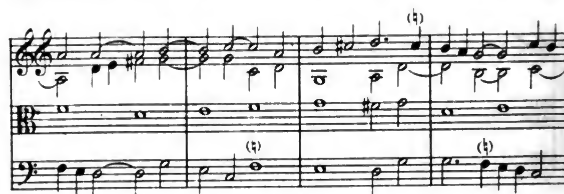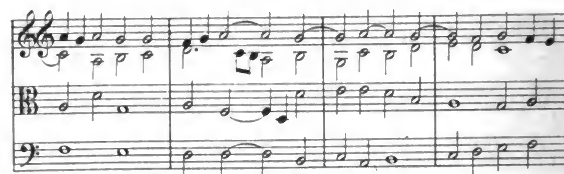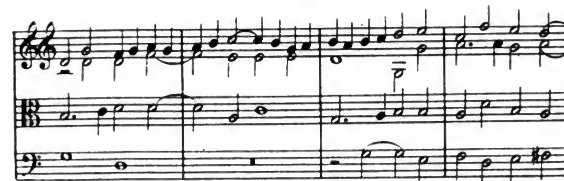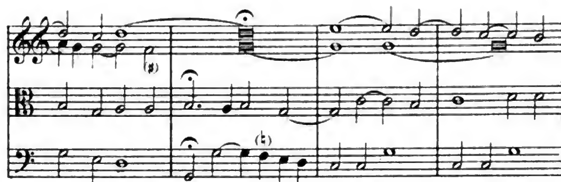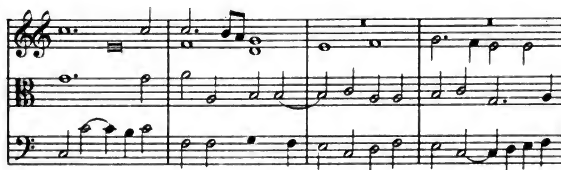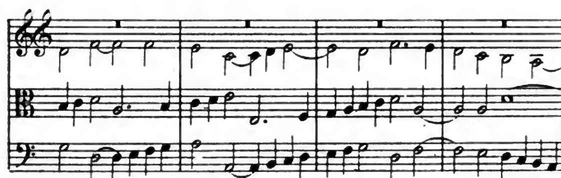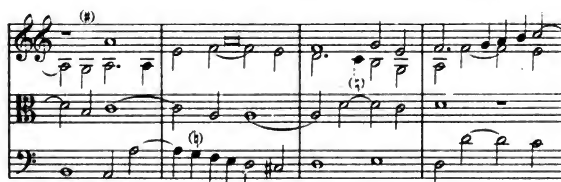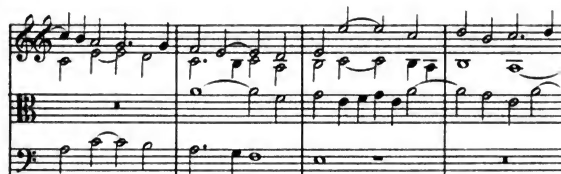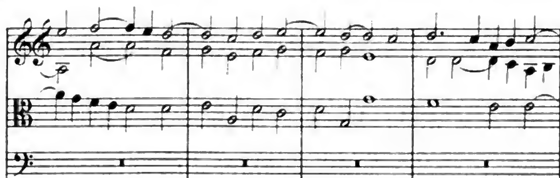
















































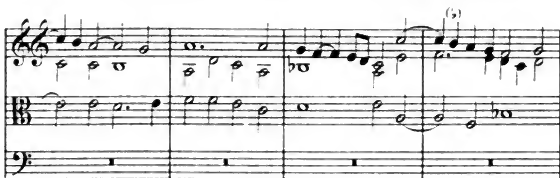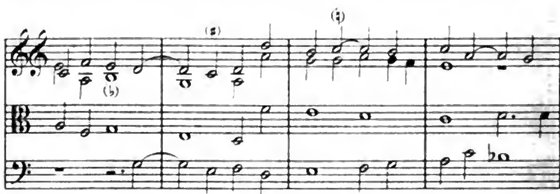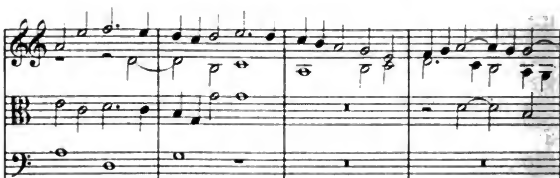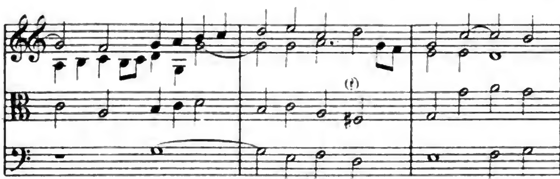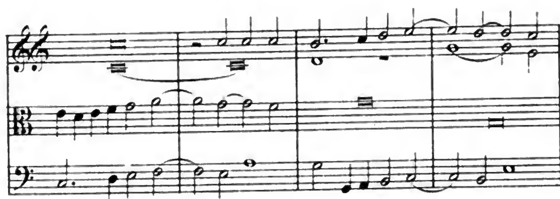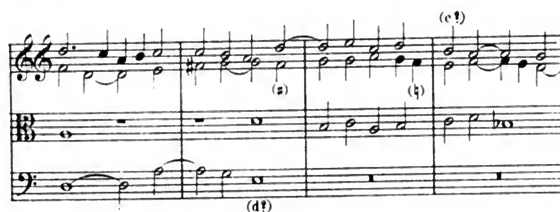












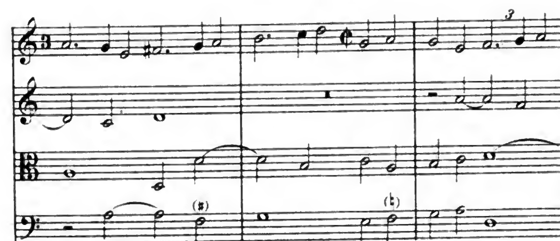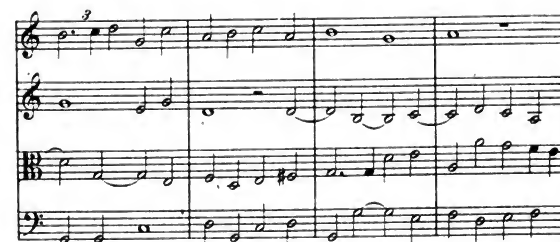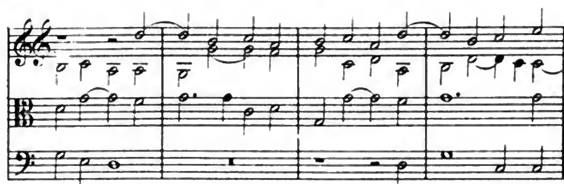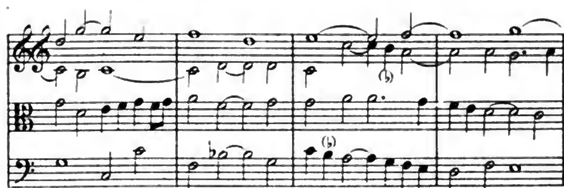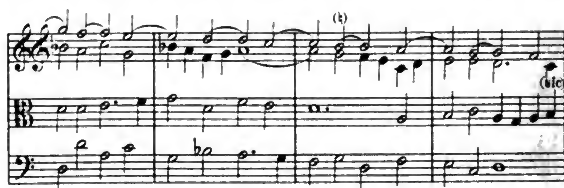









(c?)
(#)
(♮)
(d?)
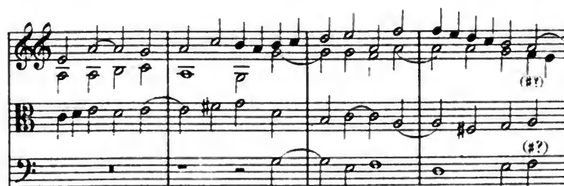

3
(#)
(♮)
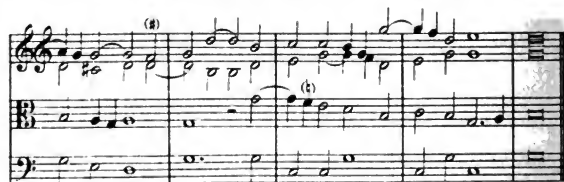

3






(sic)
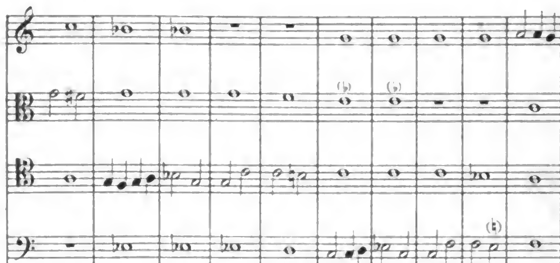




N° 19. „Fuge" für vier Geigen aus Gerle's „Musica Teusch" (1532.)
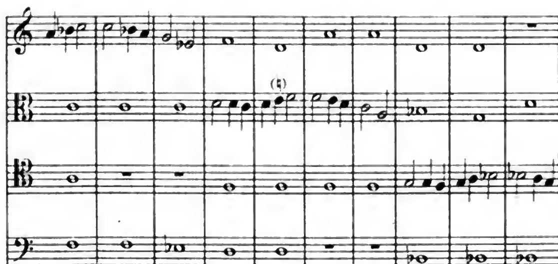
Discant.
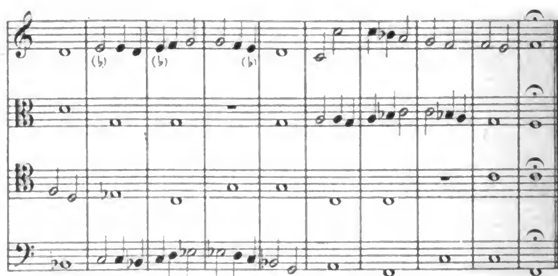
Alt.

Tenor.

Bass.

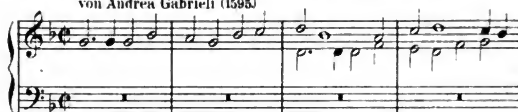
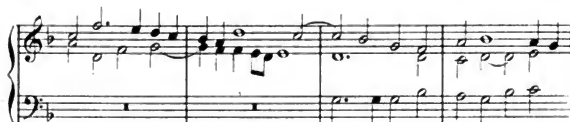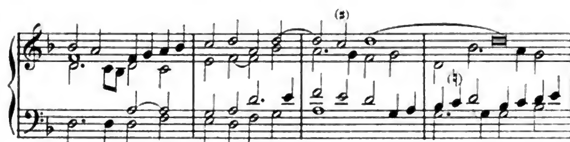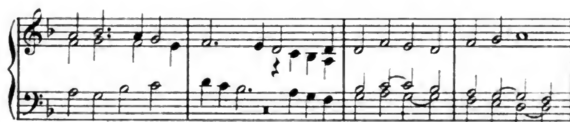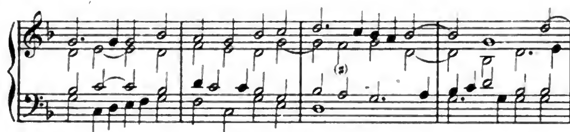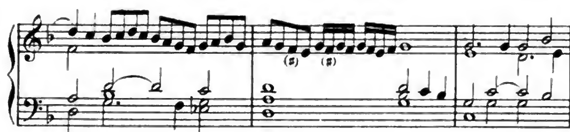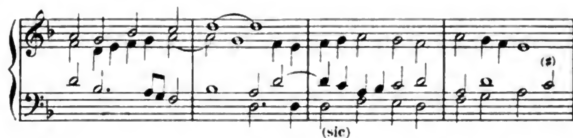






Nº 20. Ricercar del primo tuono. Alla Quarta alta.
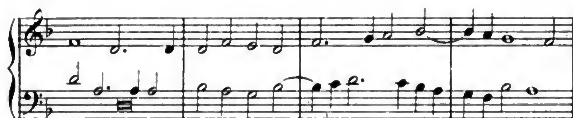
von Andrea Gabrieli (1595)
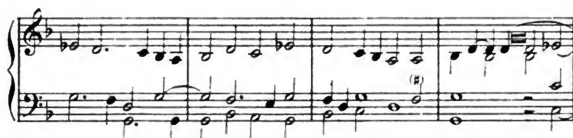


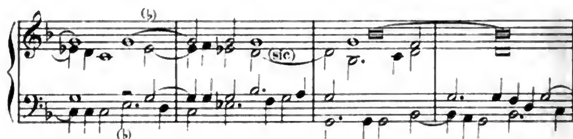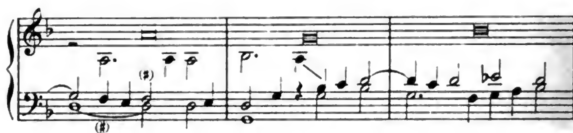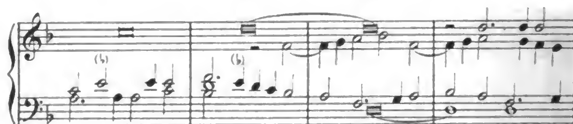





(♯)
(sic)
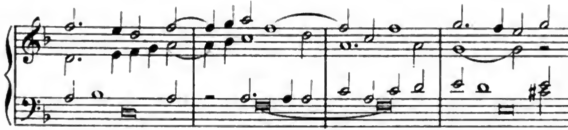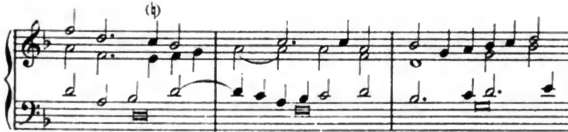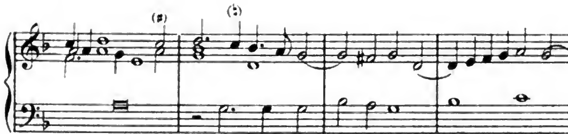



(♯)


(♭)
(sic)
(♭)

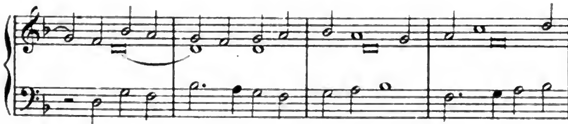

(♯)
(♯)

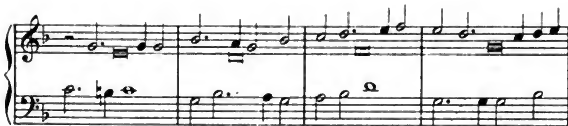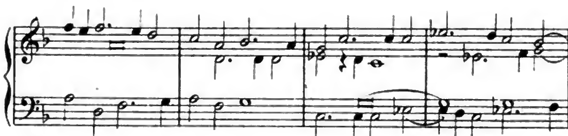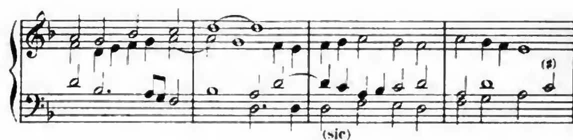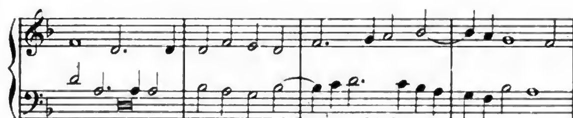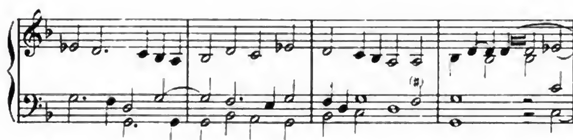

(♭)
(♭)









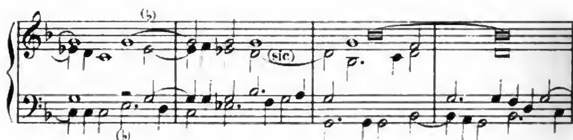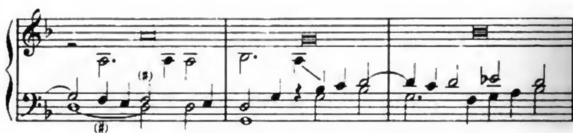




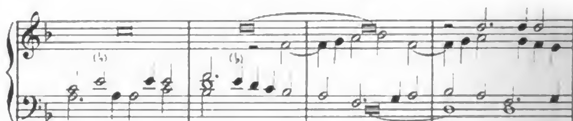

(sic)
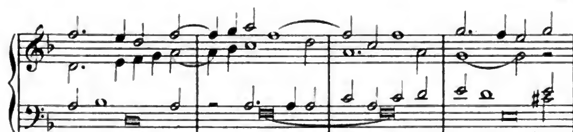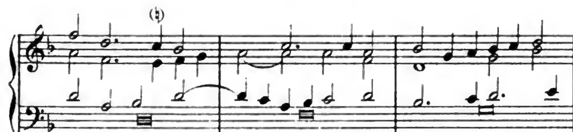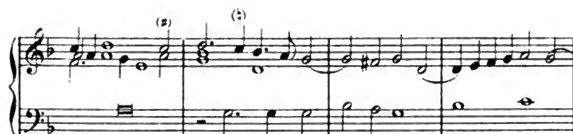





(sic)

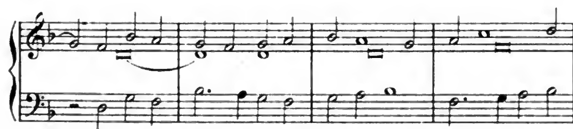


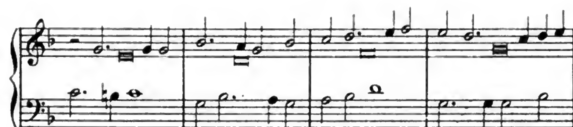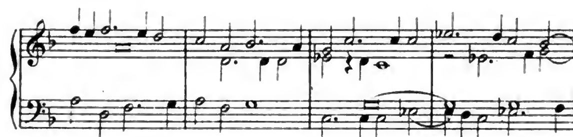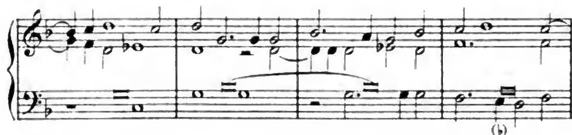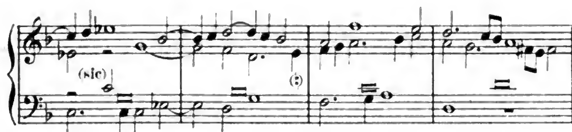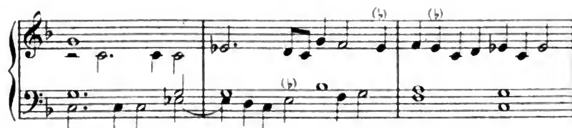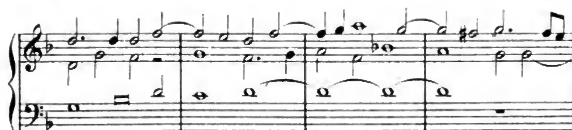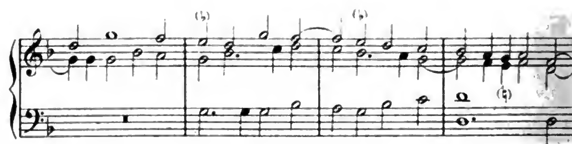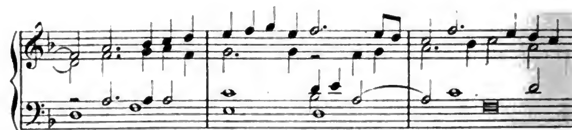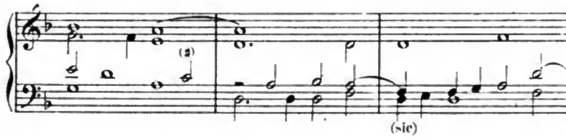















(♭)


(sic)
(♮)
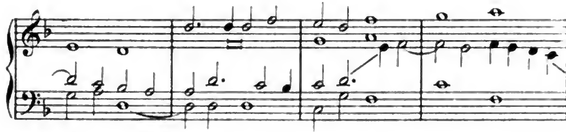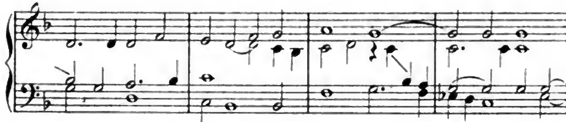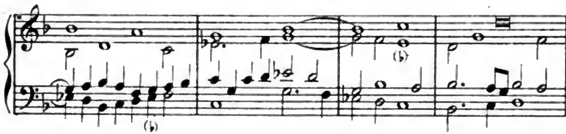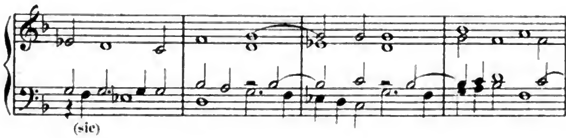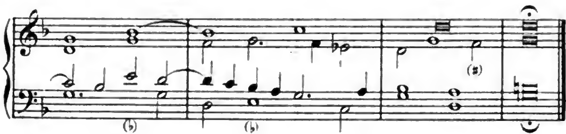

(♭)
(♭)
(♭)




(♭)
(♭)
(♮)




(♯)
(sic)
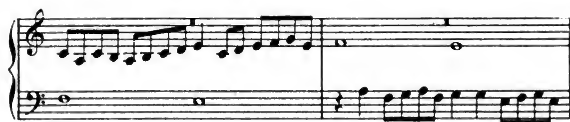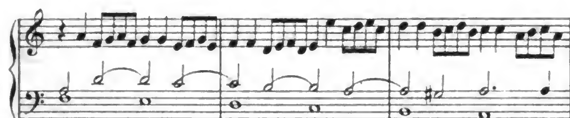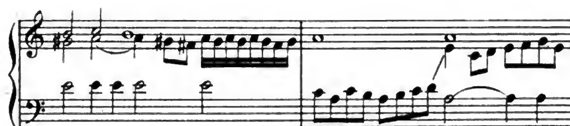





(♭)
(♭)


(sic)
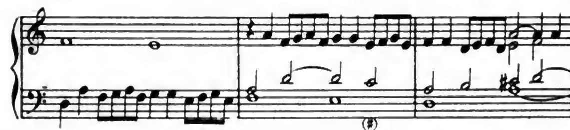

(♯)
(♭)
(♭)

Nº 21. Ricercar. Decimo Tono von Giovanni Gabrieli (1595)

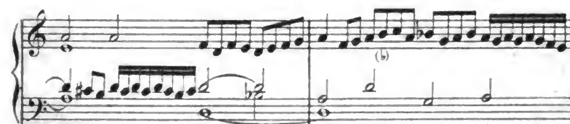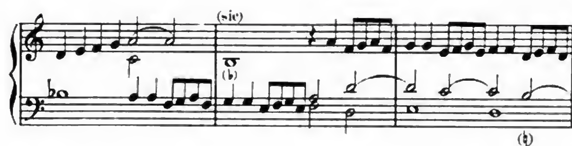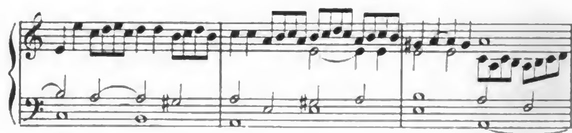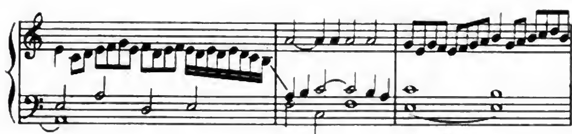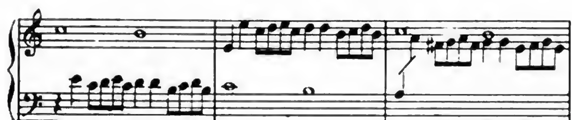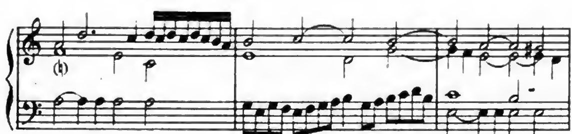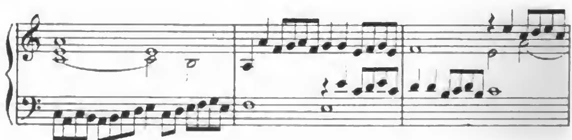













(sic)
(b)
(♮)
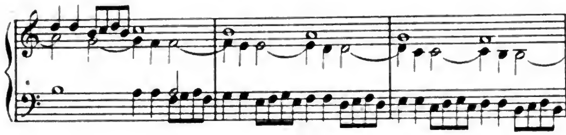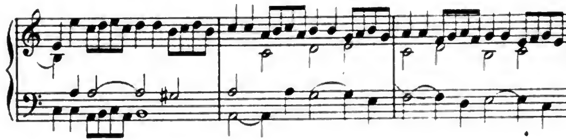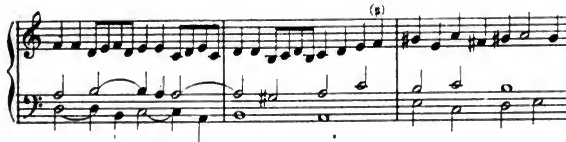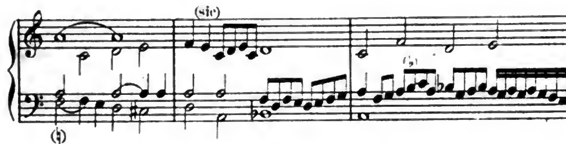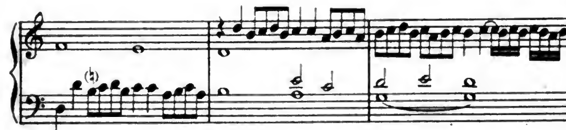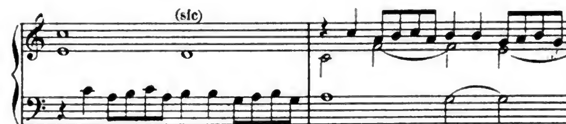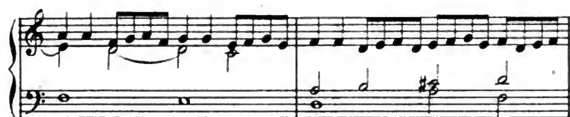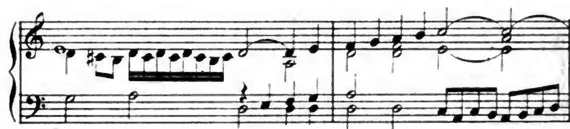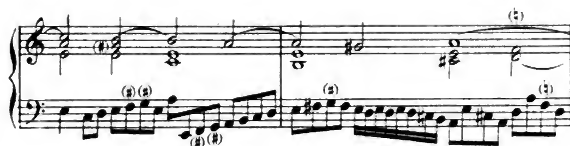







(♮)










(sic)
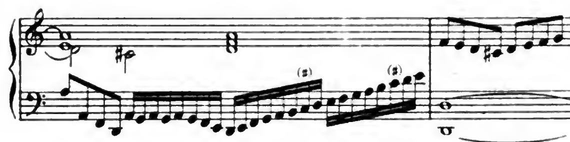


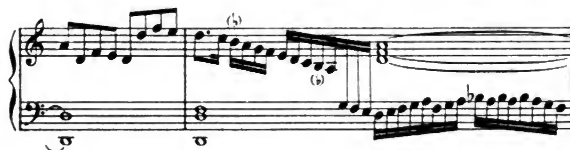

(sic)
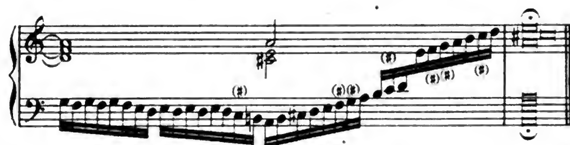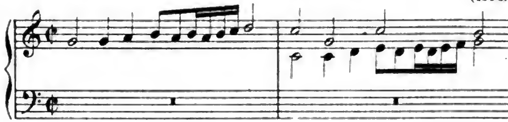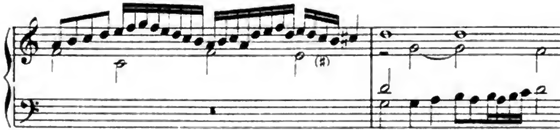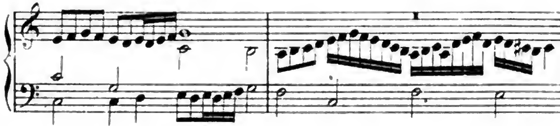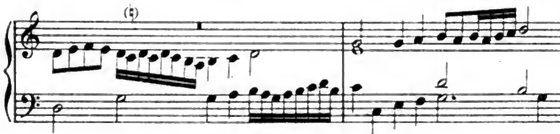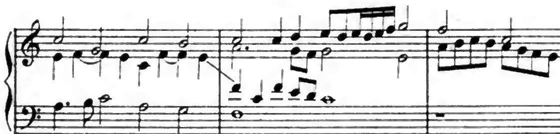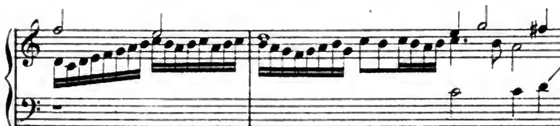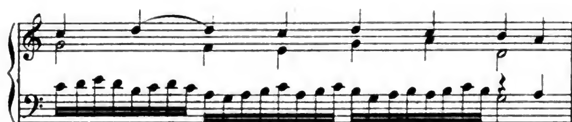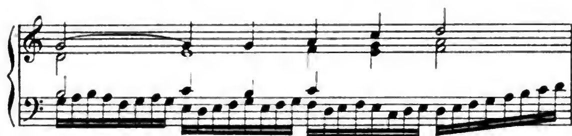












Nº 22. Fantasia Allegra del duodecimo Tono von A. Gabrieli
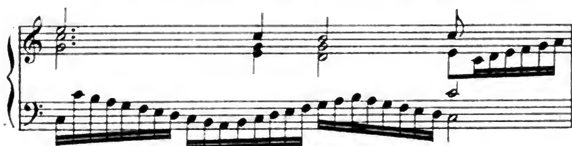
(1596)
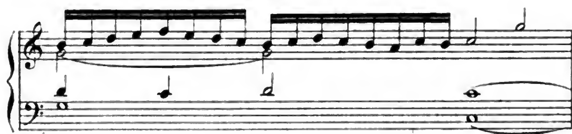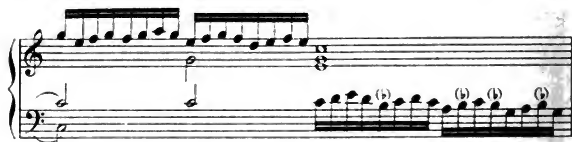







(sic)
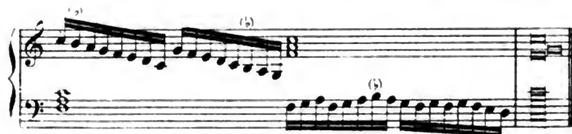












No. 23. Canzon ariosa von Andrea Gabrieli (1596)

(sic)

(♭)

(sic)
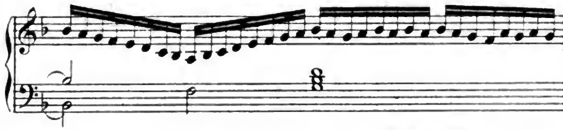
(sic)
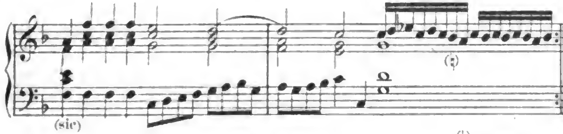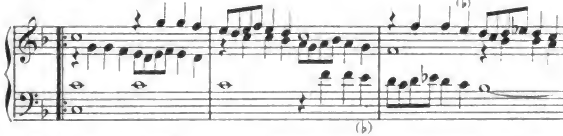
(♭)

(sic)
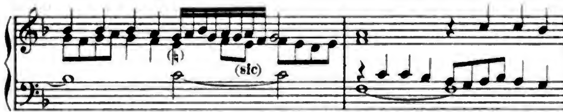
(sic)
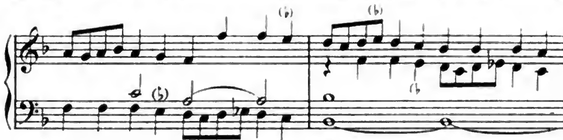
(sic)
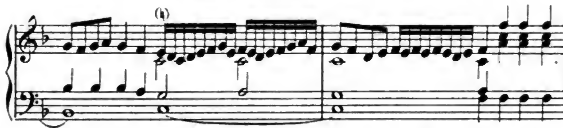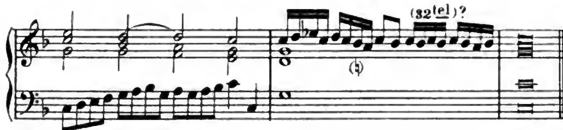



(sic)




(sic)







(sic)
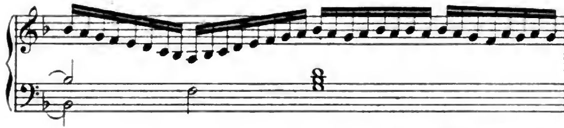
(sic)
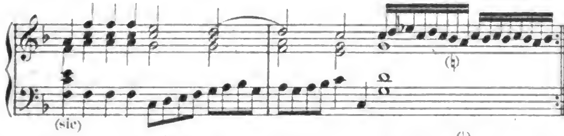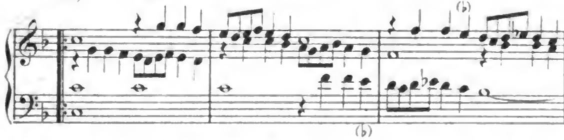
(♭)

(sic)
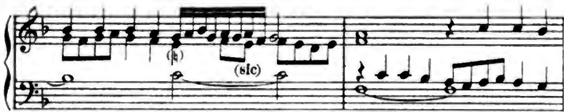
(sic)
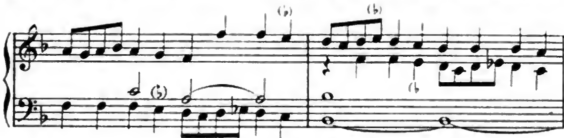
(sic)
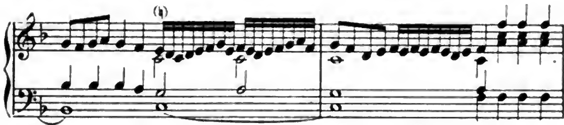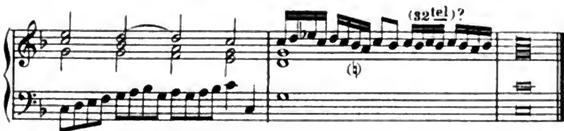



(sic)




(sic)
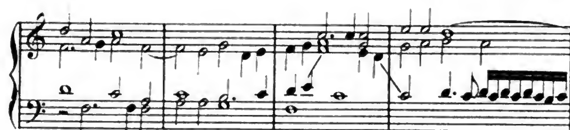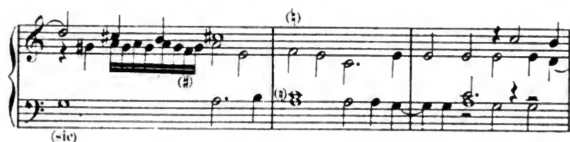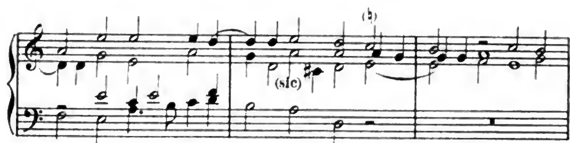





(32tel)?
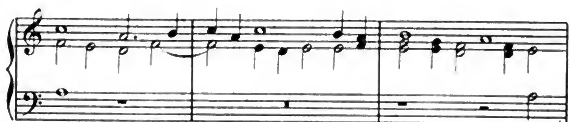
Nº 24. Ricercar sopra il Madrigale detto „Con lei foss'io" a 4 voci, von Andrea Gabrieli (1571 resp. 1605)
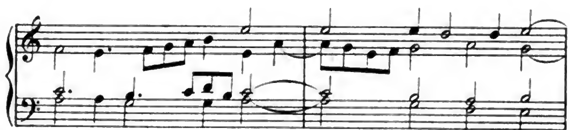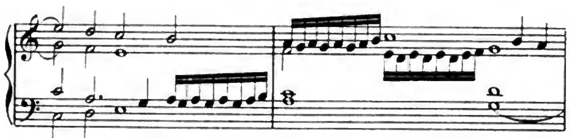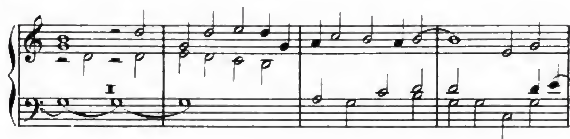
(♮)




(sic)
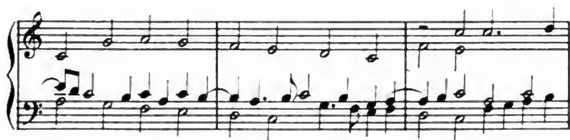

(sic)
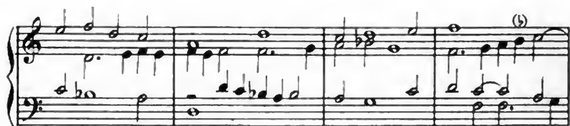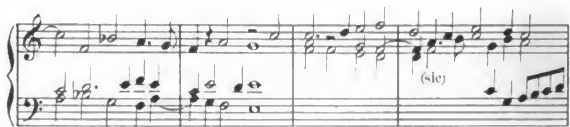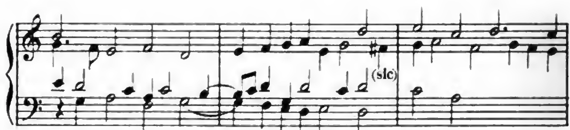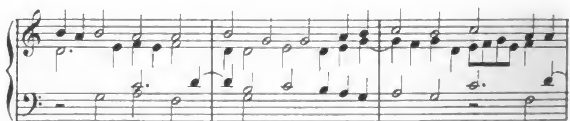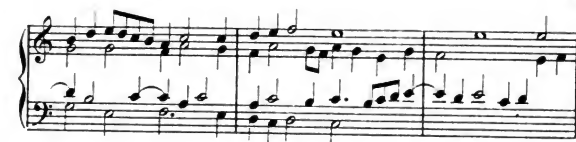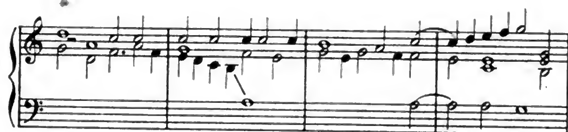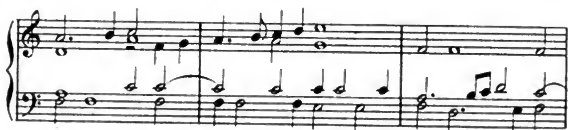













(sic)
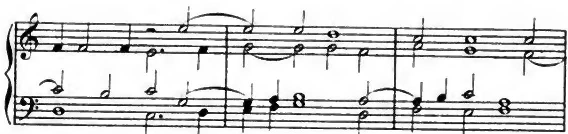

(sic)

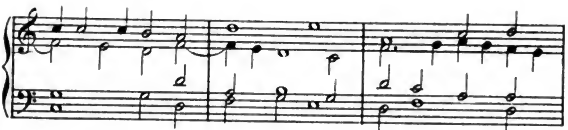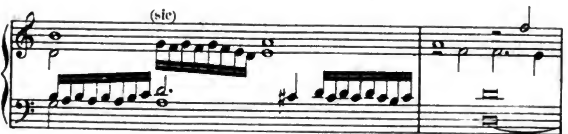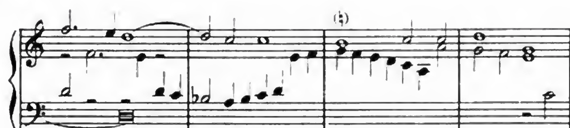






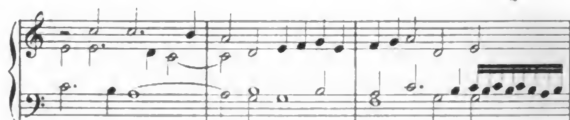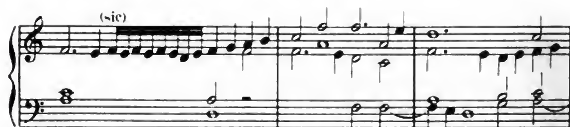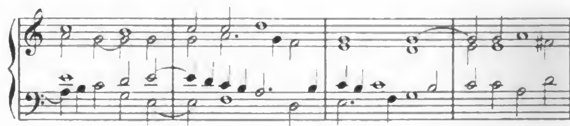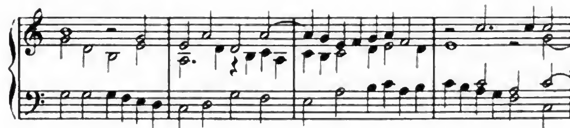







(sic)
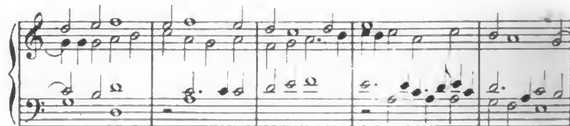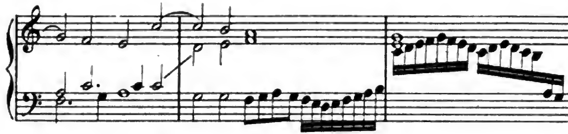

(♮)




(sic)
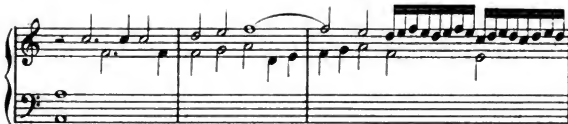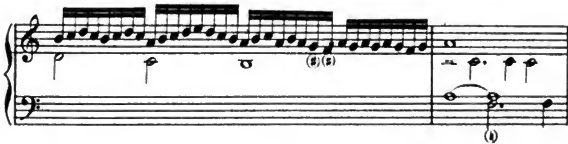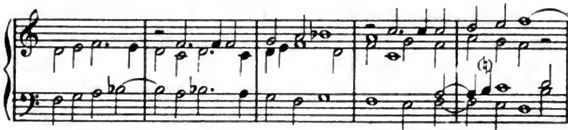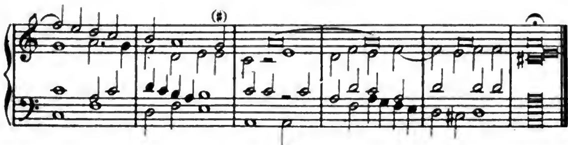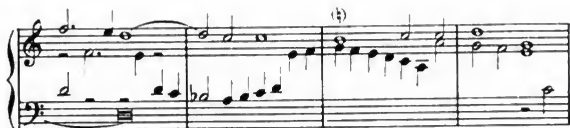










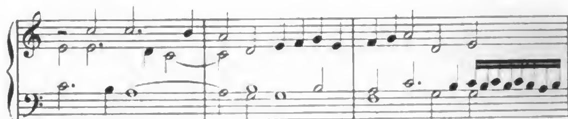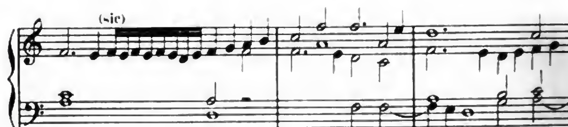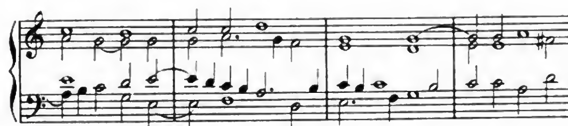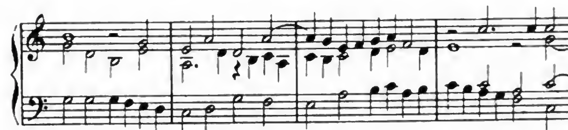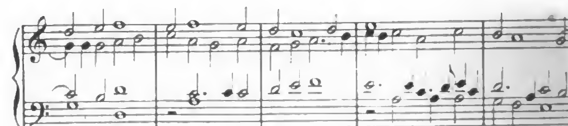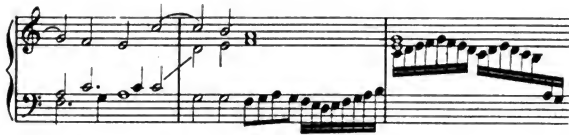









(♮)




(sic)



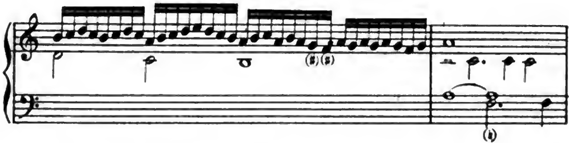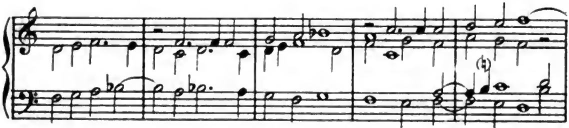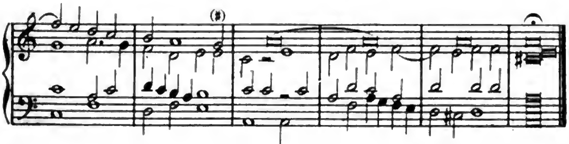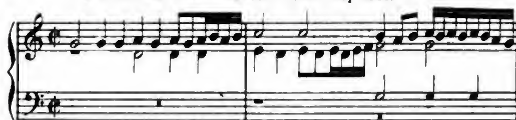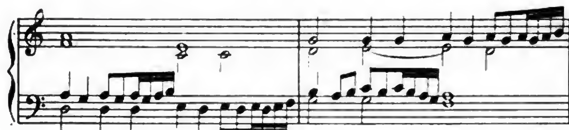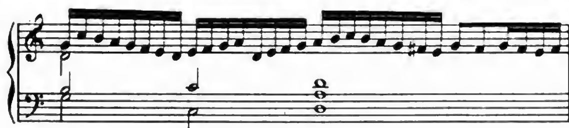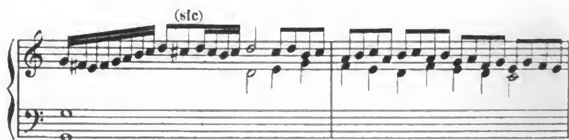
















Nº 25. Canzon Francese deta Vng gai berger di Crequillon a 4 voci tab: von A. Gabrieli (1571 resp. 1605)
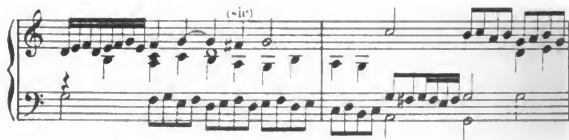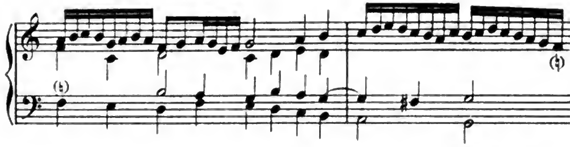




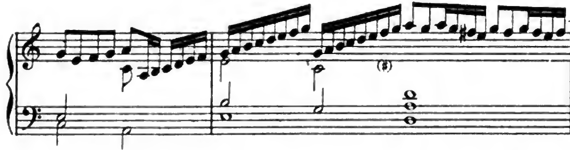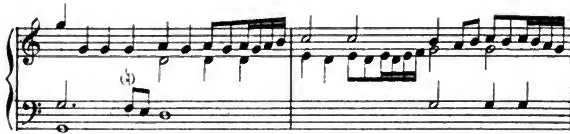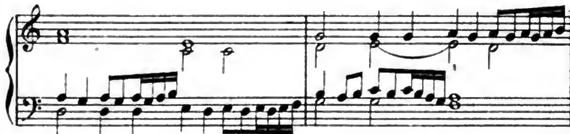






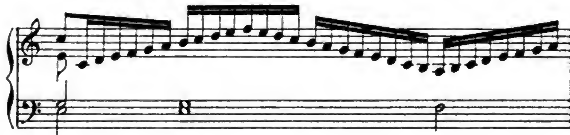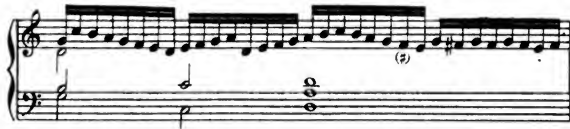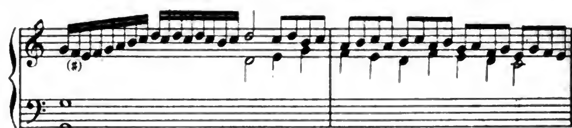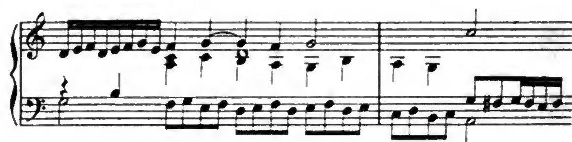








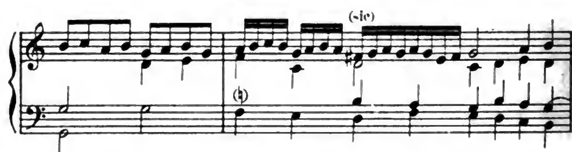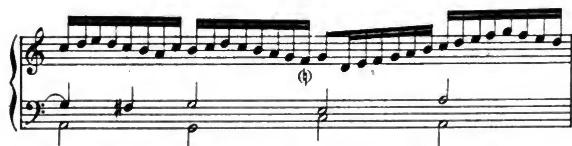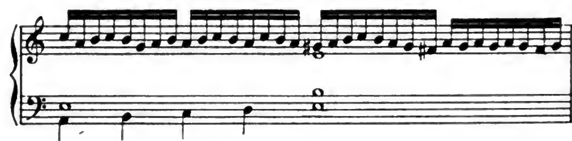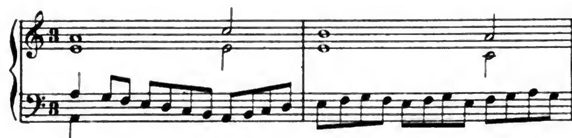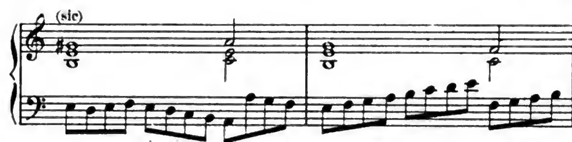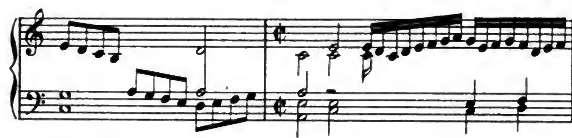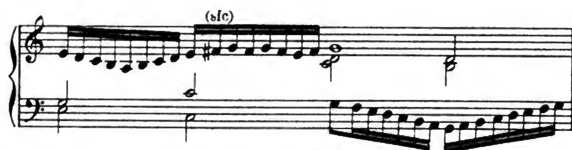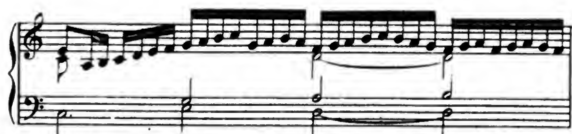
















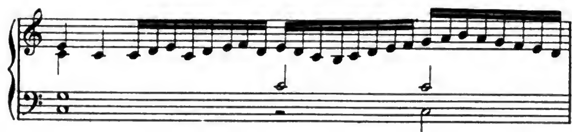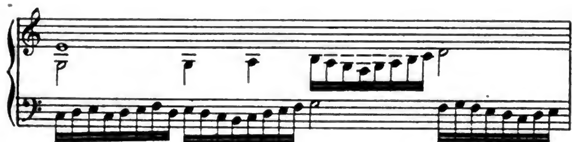



(sic)
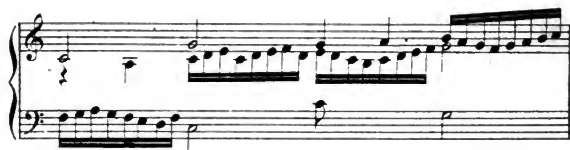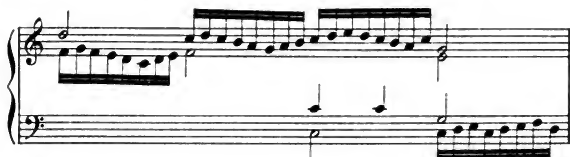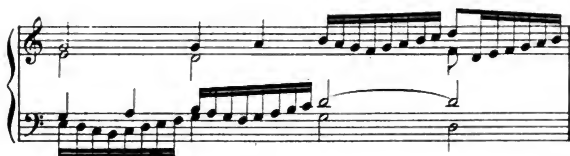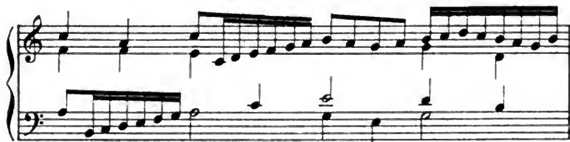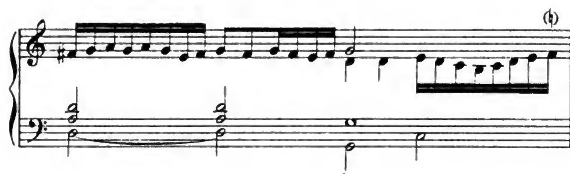



(sic)
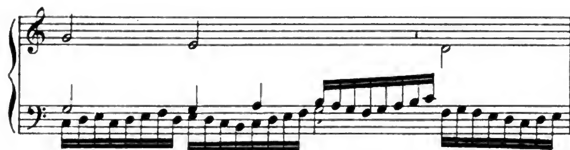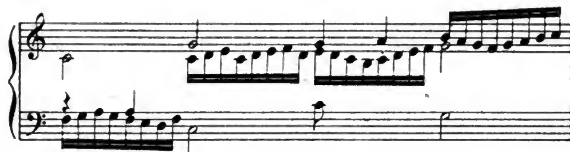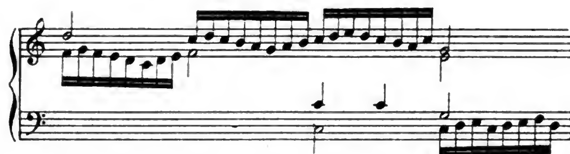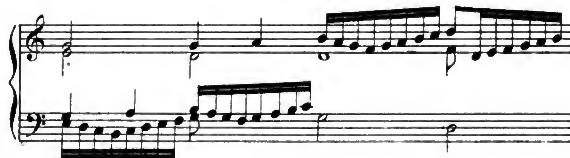
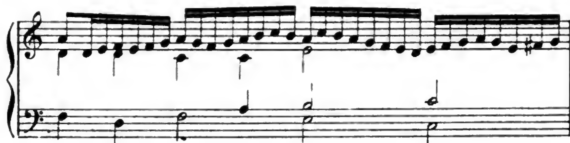












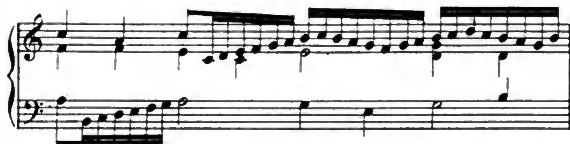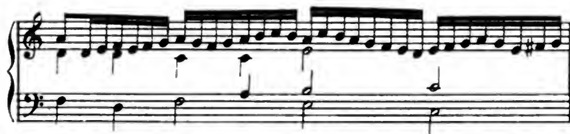




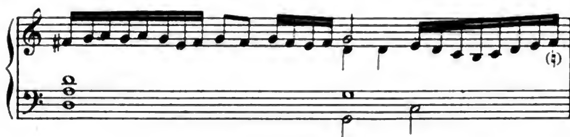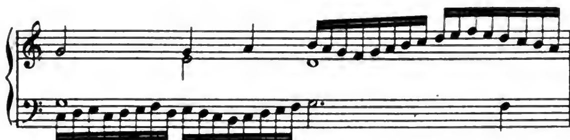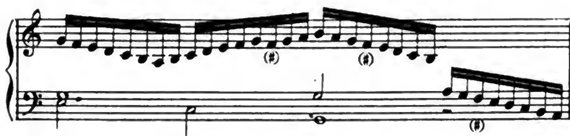






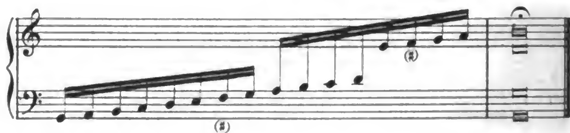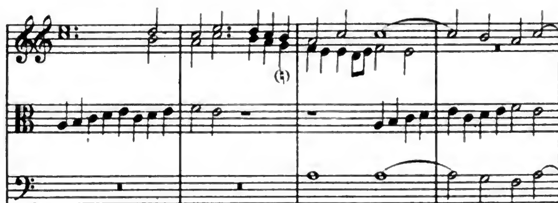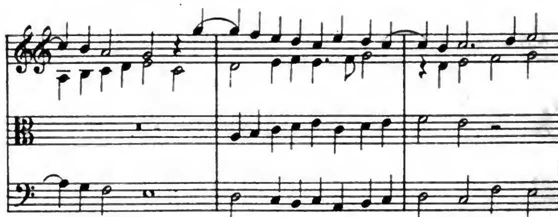












Nº 26. Fantasia à 4 voci von Horatio Vecchi (1593)
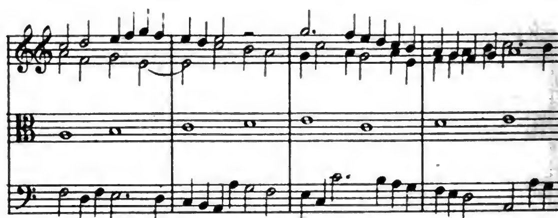
Canto.
Alto.
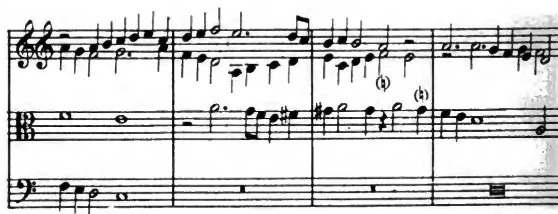
Tenore.
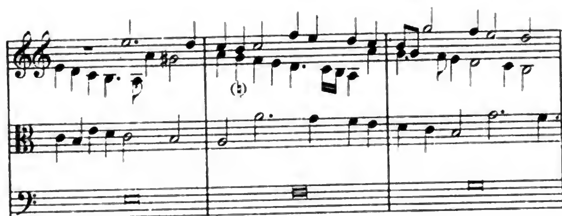
Basso.
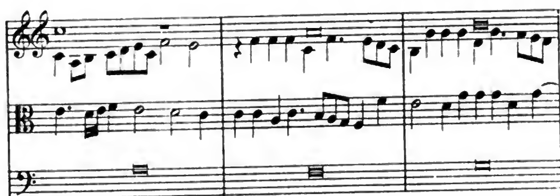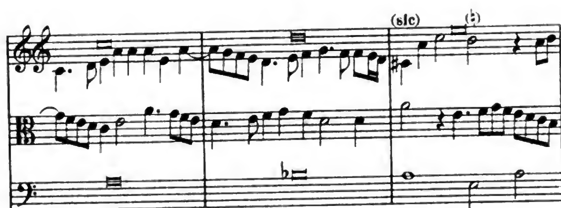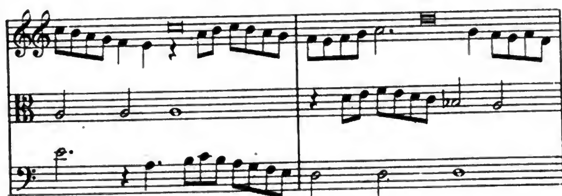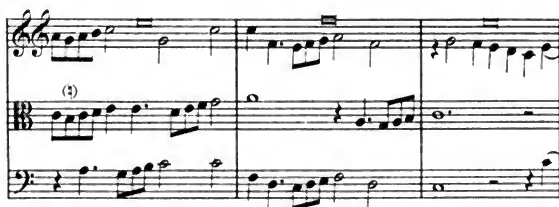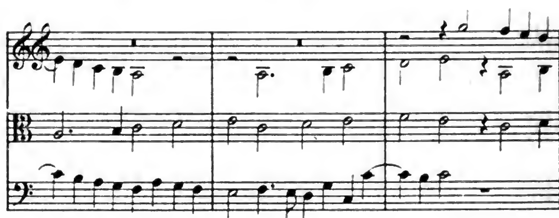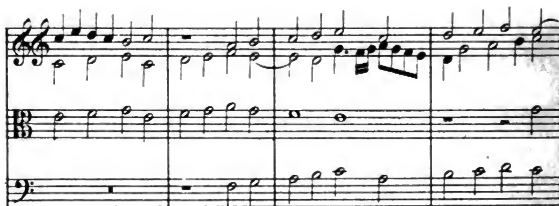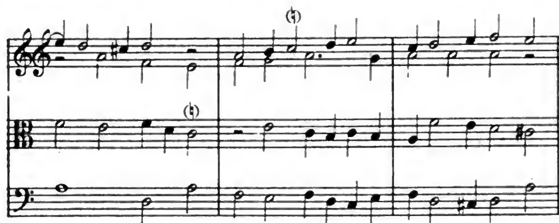









(♮)




(sic)
(♮)
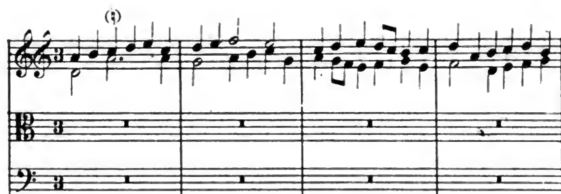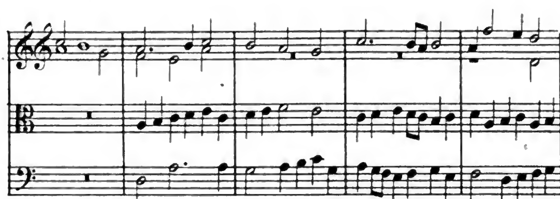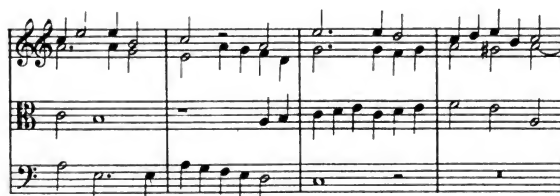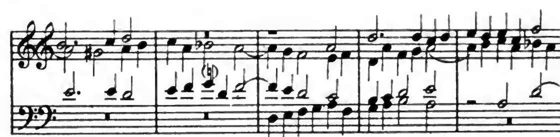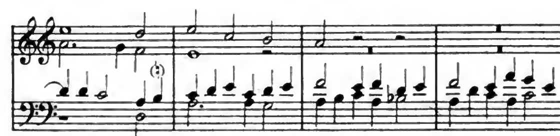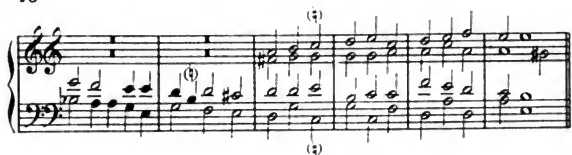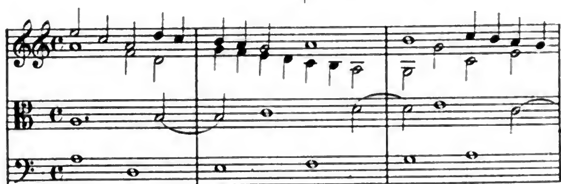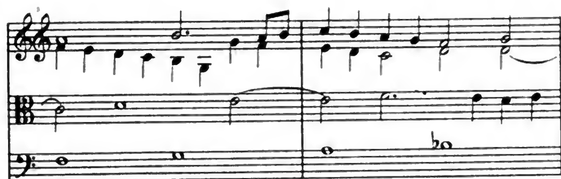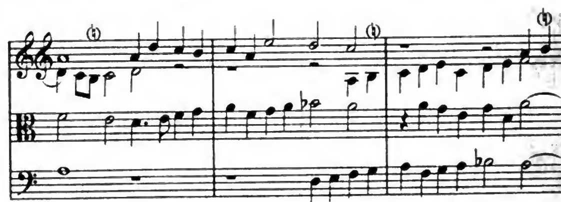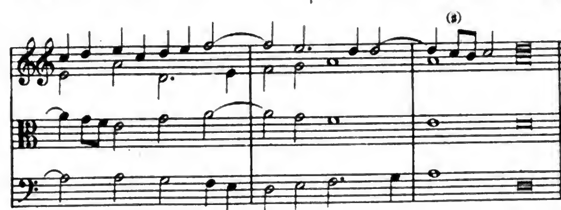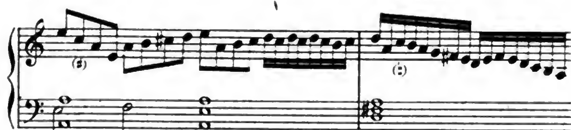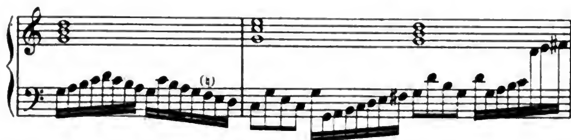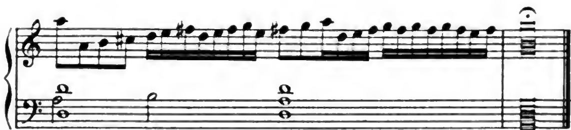






























Nº 27. Intonation von Andrea Gabrieli (1593)
Settimo Tono.
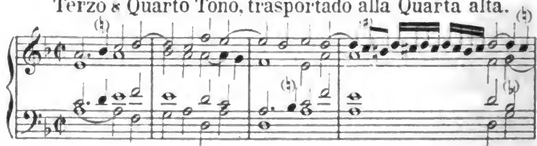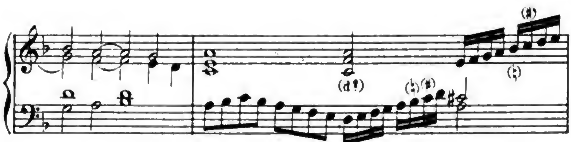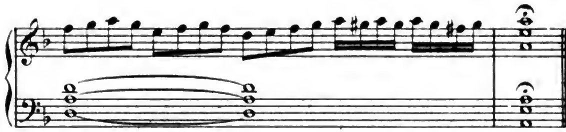








Intonation von Giovanni Gabrieli (1593)
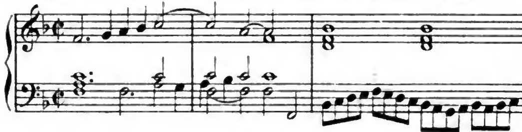
Terzo e Quarto Tono, trasportado alla Quarta alta.





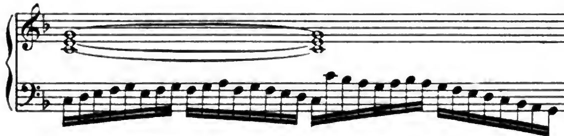


Nº 28. Toccata del sesto Tono von Andrea Gabrieli (1593.)

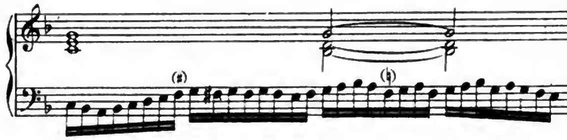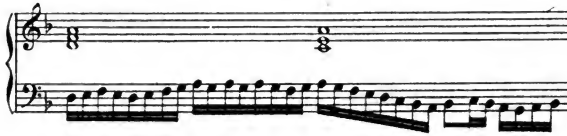




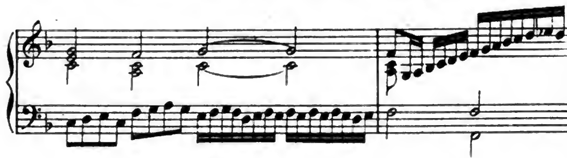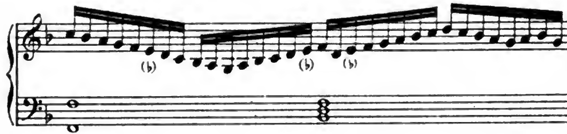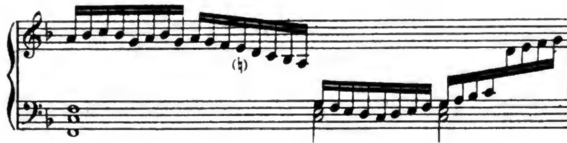






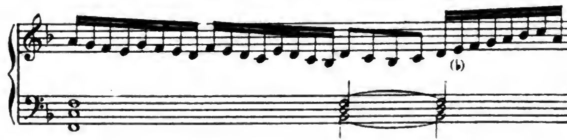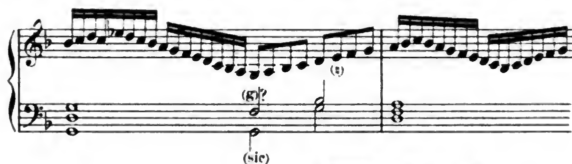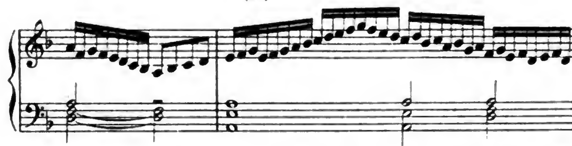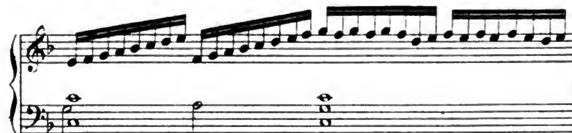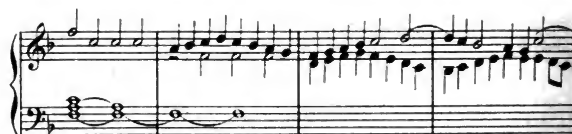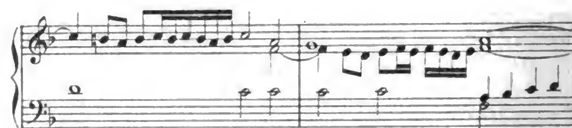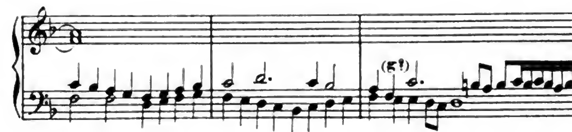













(sic)
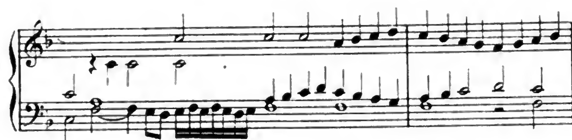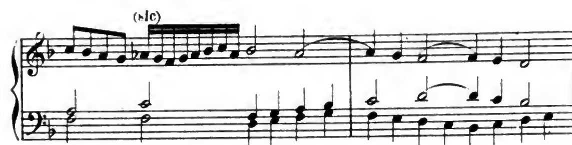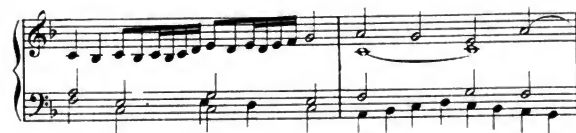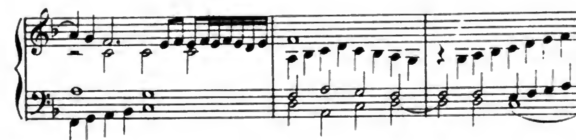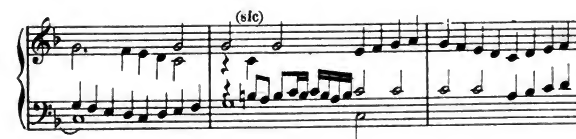










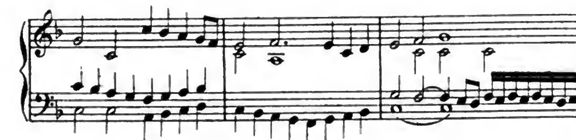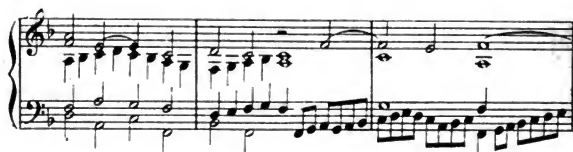



(sic)
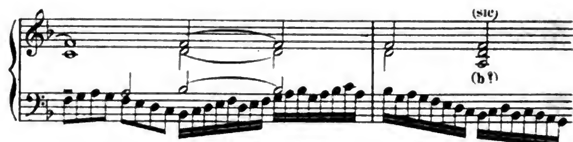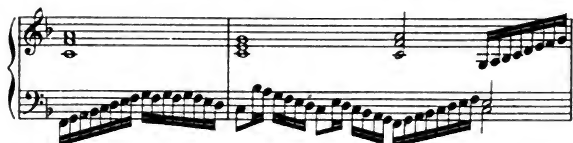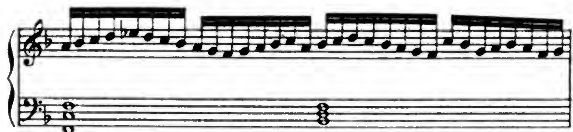





(sic)
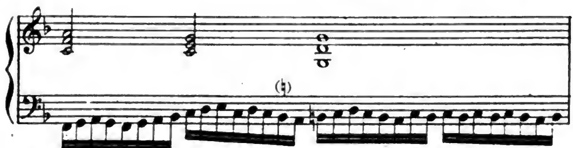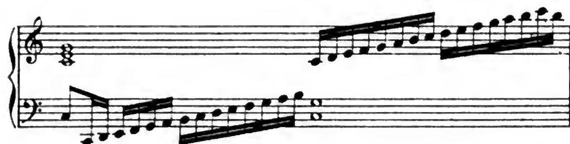





(sic)
(♭?)

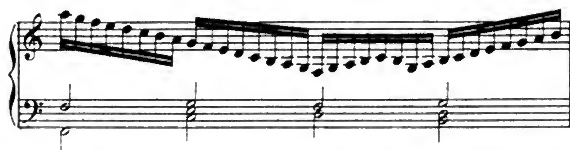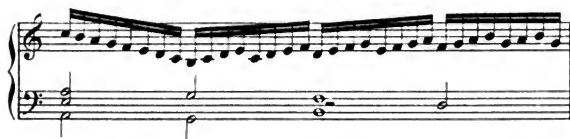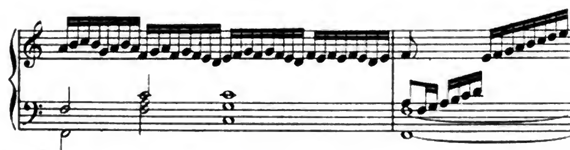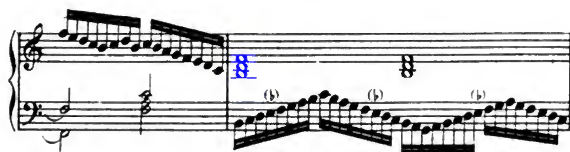





(♮)


(♮)













No 29. Pass'e mezo nuovo. (1551)
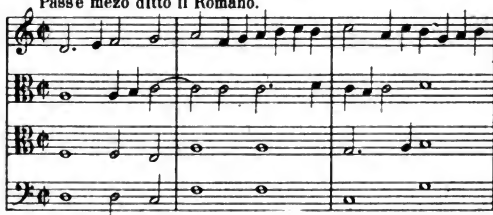
(♮)

da capo
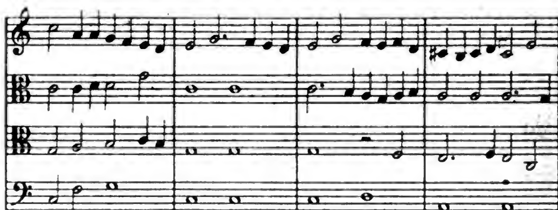
Venetiana Gagliarda (1551)
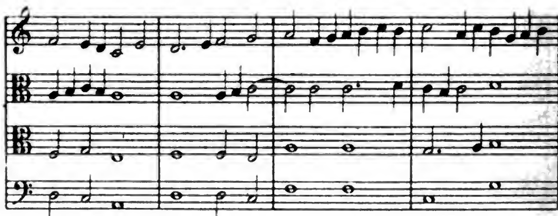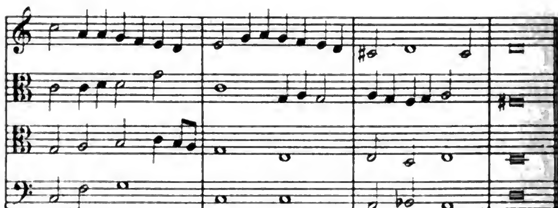
(#) (♮) (♮) (#) (#) (#) (♮) (#) (♮) (♮) (#) (#) (#)

Nº 30. Zwei vierstimmige Tänze von Francesco Bendusi (1553)

Pass'e mezo ditto il Romano.
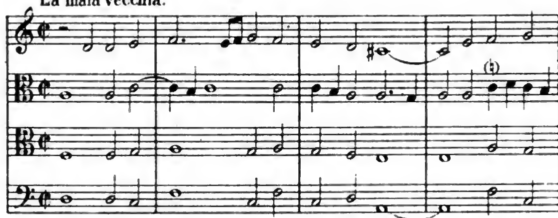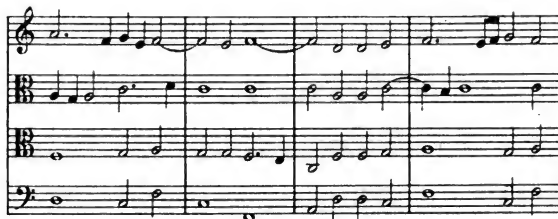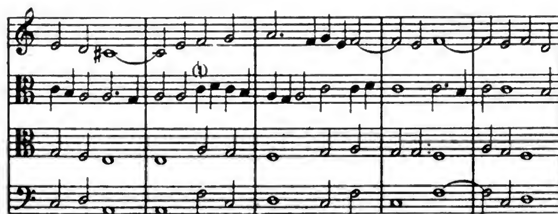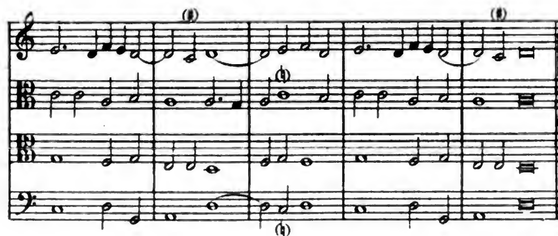








La mala vecchia.
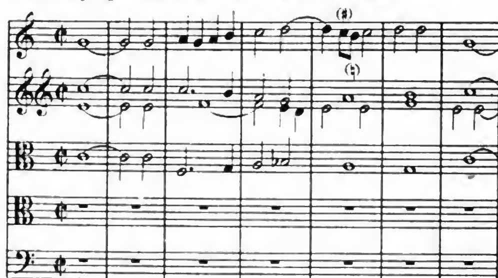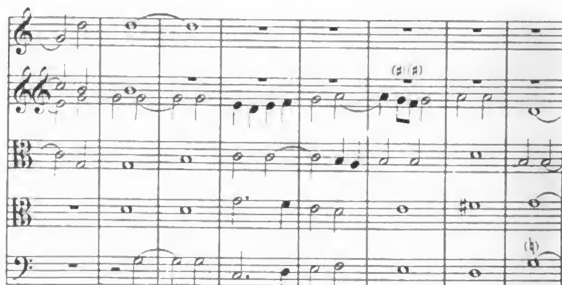




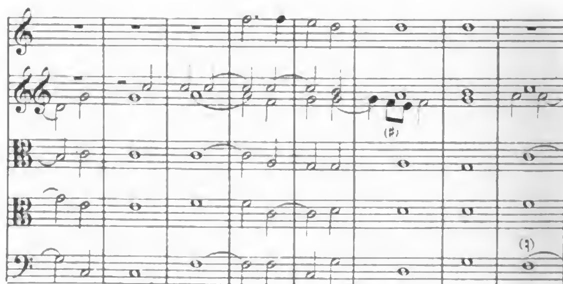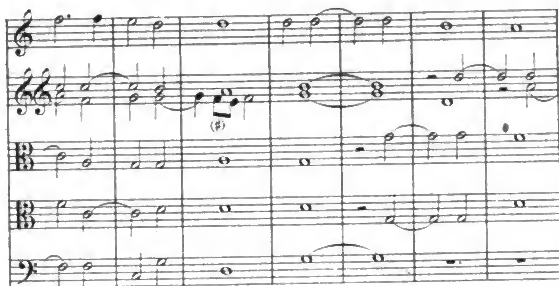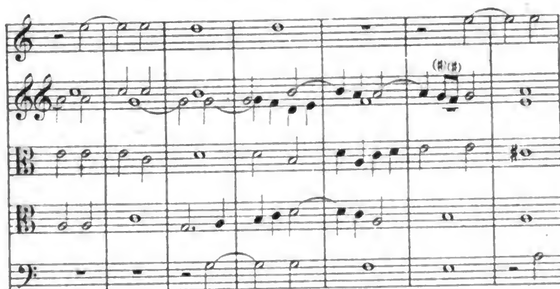




No. 31. Symphonie à 6 von Orlando di Lasso. (15..)
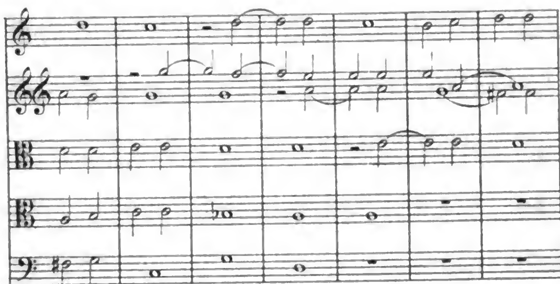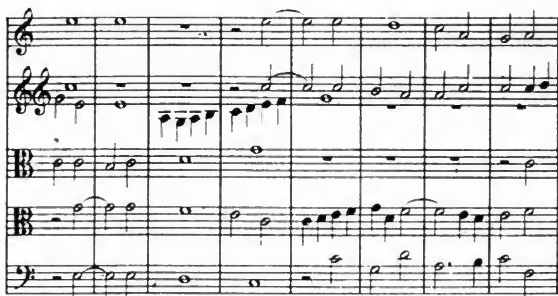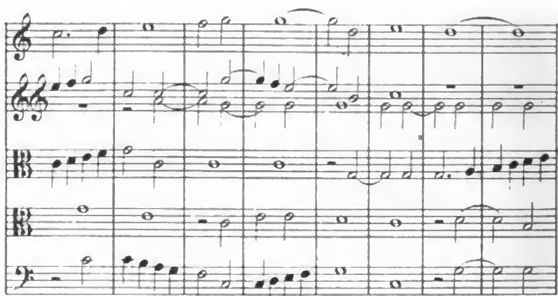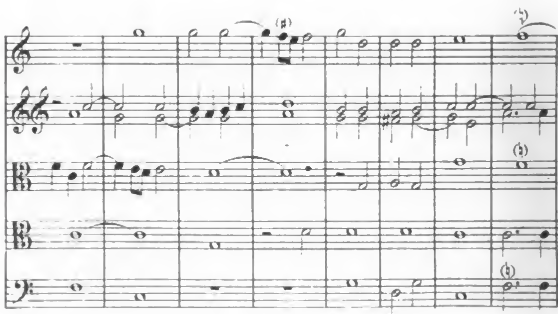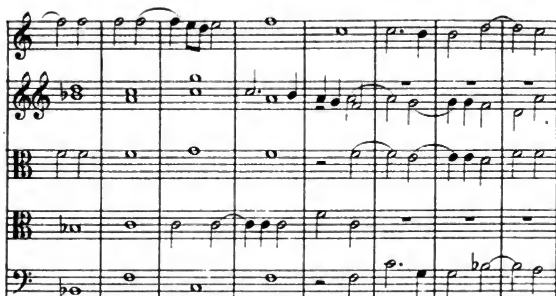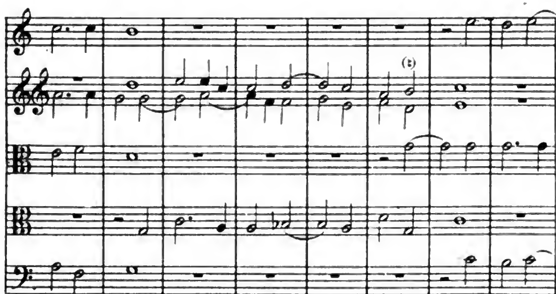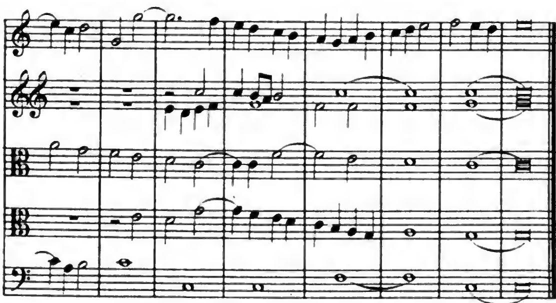





















(t)



Druck von Ed. Frommann in Jena.



Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book, please return it as soon as possible, but not later than the date due.

